

TEA
TRUL
ROMI
NESC
CON
IN
TEM
PORA
NEL
TATE

studii
critice

TEATRUL ROMÂNESC ÎN CONTEMPORANEITATE

STUDII
CRITICE

CUVÎNT ÎNAINTE DE RADU BELIGAN

● *Valentin Silvestru* : Contemporaneitatea în arta spectacolului teatral ● *Traian Șelmaru* : Tendințe noi în dramaturgia originală ● *Dumitru Solomon* : Orientări și modalități în arta regizorală ● *Mira Iosif* : Actori și roluri contemporane ● *Margareta Bărbuță* : Decorul de teatru și funcția sa expresivă ● *B. Elvin* : Publicul și teatrul ● *N. Barbu* : Convenție și veridicitate ● *V. Mîndra* : Însemnări despre spectacolul popular ● *C. Paraschivescu* : Funcționalitatea reprezentăției teatrale ● *Andrei Băleanu* : Clasicii nu vor să îmbătrînescă ● *Florian Nicolau* : Regizorul — interpret al textului ● *Emil Mandric* : Mesajul umanist în spectacolul gorkian și de tradiție gorkiană ● *Mircea Alexandrescu* : Experimentul brechtian pe scenele noastre.

EDITURA MERIDIANE — BUCUREȘTI, 1964

Interesul pasionat al publicului pentru personalitățile care exprimă cu vigoare și claritate aspirația și puterea omului de a se realiza în fericire, constituie, fără îndoială, una dintre caracteristicile fundamentale ale mișcării teatrale contemporane. Mai mult decât oricând, spectatorii caută și cheamă pe scenă personajele în care pot crede și care pot să-i pasioneze într-atât încât să le modifice perspectiva asupra lumii. Niciodată nu a fost mai îndrăgit omul a cărui experiență e capabilă să lumineze nu numai propria sa existență ci și a celorlalți, omul al cărui glas trece dincolo de sine dăruind și celorlalți mândria și curajul de a crede în solidaritate și în viitor. Această realitate artistică, ale cărei rădăcini trebuie căutate în procesul revoluționar traversat astăzi de omenire spre socialism, răspunde unor nevoi spirituale și unor exigențe etice definitive pentru gândirea și simțirea celui mai larg public, dornic să lege firul unor străvechi năzuințe de adevăr și de frumos cu cel al istoriei prezente.

Apariția eroului angajat prin toată ființa sa într-o dramă și pe care se străduie să o înțeleagă și să o domine, coincide în teatru cu trecerea în umbră a rezonatorului, a celui care altădată sub înfățișarea confidentului, sub veșmintele bufonului, sau sub tristețea sceptică și amară a ratatului, exprima opiniile dramaturgului și ale spectatorilor despre dramă. Faptul acesta mi se pare extrem de semnificativ. Publicul zilelor noastre nu se poate mulțumi cu un personaj care dezvăluie o realitate fără să ia parte la o acțiune de

luptă. Publicul zilelor noastre nu poate accepta ca adevăruri, uneori numai dureroase, alteori sublime, dar totdeauna grave să fie rostite de un personaj care se distanțează de restul eroilor piesei. La rîndul lor scriitorii știu că nici un personaj nu poate exprima un adevăr eficient, dacă nu se angajează trup și suflet în conflictul dramei, definindu-se în raport cu el. Rezoneurul rămîne eroul tipic al pieselor care examinează forme sociale sclerозate, personajul suficient de lucid pentru a le denunța, suficient de „înțelept“, dar practic lipsit de puterea de a le transforma și lipsit de vocația militantului. Prin intermediul lui, dramaturgii de ieri numeau cu indignare convenții sociale detestabile, atacau prejudecăți stupide și observau cu virulență, dar și cu scepticism, ceea ce era negativ într-o situație ori într-un caracter, mergînd uneori pînă la analiza celor mai adînci cauze sociale ale fenomenului, fără însă a indica o formulă de luptă. Oricît de noi ar fi fost întrebările piesei, răspunsul pe care-l dădea acest erou era mereu același. Evident, un astfel de personaj nu mai poate mulțumi o conștiință contemporană, o conștiință însetată de justiție, o conștiință responsabilă. În mișcarea generală a anilor noștri, spectatorul așteaptă să se întâlnească la teatru cu un altfel de erou (a cărui sferă de gîndire și sensibilitate să fie infinit mai largă, mai bogată și mai fecundă), un erou apt să răspundă creator problemelor epocii. Iată și de ce combatantul inspirat, care arată cum se convertește un ideal într-o realitate, este foarte aproape de inima epocii, atrăgînd și convingînd cu intensă lui lumină. Una din trăsăturile cele mai frumoase ale acestui erou mi se pare aceea că el îndeplinește prin întreaga sa existență o investigație profundă a condiției umane, că explorează în adîncime (și adesea și în împrejurări-limită) caracteristicile timpului pe care-l trăim, dezlegîndu-i enigmele dintr-o nevoie pătimașă de a cunoaște lumea și de a o ridica pe o treaptă superioară. Pentru foarte mulți rezoneuri viața era un cîmp transparent, accesibil dinainte înțelegerii lor, în care totul e dat, totul e soluționat, rămînînd numai să descoperim și să recunoaștem cele cîteva eterne trăsături ale destinului uman. De aici și consecvența lui mecanică în comportare. Eroul timpu-

lui nostru respinge însă categoric o astfel de imagine imobilă, înghețată a universului, refuzînd să accepte o schemă fixă de interpretări și de soluții, convins că în fiecare epocă viața ridică alte probleme și cere alte rezolvări și că dacă există ceva care va obliga în adevăr totdeauna omul, este datoria de a extinde mereu mai mult orizontul său, luptînd pentru a-și crea o existență sub soarele adevărului și al dreptății, încheind acordul cu fericirea. Chiar în piesele în care acest erou nu apare, presiunea ideilor lui și atitudinea sa critică față de societatea burgheză se face totuși simțită. Dovadă teatrul lui Arthur Miller sau Fr. Dürrenmatt.

Așadar, victoria unei noi și superioare orînduiri, declinul iremediabil al vechii societăți, tensiunea înfruntărilor de clasă, obligația de a sesiza problemele contemporane și a le răspunde în termeni concreți prin imaginea unui erou care meditează asupra prezentului cu responsabilitatea viitorului, a atras după sine, așa cum era și firesc, o modificare decisivă în substratul de idei, în tipologia și în expresia teatrului. Existența unor personaje care simt, trăiesc și-și judecă viața cu sinceritate, cu sete de adevăr și de ideal, izbutind să cuprindă pe spectator și să-l introducă în miezul, în esența evenimentelor hotărîtoare ale epocii, se află și la baza atracției pe care o exercită acest teatru asupra unui public larg și cu totul necunoscut înainte sălilor de spectacol.

Tot atît de simptomatică pentru epoca noastră este însă și abundența acelor lucrări dramatice în care apare o lume înstrăinată de viață, conștientă de falimentul tablei ei de valori, îngrozită de abisul istoric ce o va înghiți irevocabil. În aceste piese nu e vorba de a înțelege lumea, nicidecum de a o transforma, ci de a face din artă o cale de împăcare cu moartea. Dispariția acțiunii dramatice — atît de explicabilă în cadrul unor piese ce promovează ideea că orice acțiune este zadarnică, iar existența o conjugare a absurdului cu nimicnicia, absența personajelor care propun o soluție de viață, — atît de explicabilă în cadrul unor drame ce susțin că orice speranță și orice fapt poartă cu sine „garanția” ineficacității lor, traduc în însăși substanța teatrului concepția unei clase sociale condamnată

istoric. Dacă există o trăsătură de unire între aceste lucrări dramatice atunci ea este teza incapacității omului de a-și cuceri fericirea pe pământul istoriei curente. Nu trebuie să vedem în acest fapt numai tendința premeditată de a demoraliza conștiința socială a maselor. Cei ce identifică răul societății capitaliste cu destinul omului și crepusculul sumbru al unei orînduiri cu cel al universului exprimă adeseori un punct de vedere în care cred cu toată sinceritatea. Că această credință este determinată social, asta e altceva. Oricum ceea ce definește astăzi cele mai multe din aceste lucrări dramatice rămîne prezența unor personaje care nu știu pentru ce ar trebui să trăiască, dar suferă pentru că trebuie să moară, prezența unor personaje care scrutează un trecut fără amintire și un viitor fără perspective, căutîndu-se, ajungîndu-se din urmă și regăsindu-se toate într-un abandon moral.

Astfel de observații sînt de o brutală banalitate și de un schematism evident. Dar ele nu sînt mai puțin adevărate. Ori cît de sumară ar fi o astfel de constatare trebuie să remarc că pe scenele lumii se joacă astăzi două tipuri de piese. (Iar între cele două arte — există o ciocnire fățișă și declarată. Și nu cunosc fapt de cultură în care să nu se simtă încordarea acestei lupte, față de care ori ce atitudine e posibilă pentru un om de teatru, numai indiferența nu.) Un tip de piese înfățișează viața cu depresiunile ei provizorii și înălțimile ei durabile, cu oameni care vor să treacă prin lume lăsînd în urmă o amintire și un exemplu în stare să aprindă, totdeauna, o inteligență și o inimă; altele prezintă lumea pe un fundal de decepție întunecată, cu oameni prea obosiți ca să nădăjduiască și prea sceptici ca să preconizeze o soluție.

Nu neg nici o clipă că printre piesele care pun la temelia lor un sentiment de dezolare sau numai de împăcată tristețe, există și mărturii strălucite (în planul artei) asupra ceea ce înseamnă abisul etic și deruta ideologică a unei societăți sfîrșite. Dar e absurd să socotim aceste lucrări dramatice ca pe un fapt de artă nou și fertil. Ele închid un capitol, dar nu pot deschide un altul. Ele pot consemna „sfîrșitul unei partide” — și

aceasta din unghiul de vedere al burgheziei înfrînte — dar nu pot înțelege cu adevărat lumea contemporană, nu pot lua parte la dezbaterile ei și în nici un caz să preconizeze o soluție. Dacă nu vrea să rămînă debitor adevărului și vieții, teatrul este dator să redescopere lumea zilelor noastre așa cum arată ea după cutremurele sociale care au zguduit-o din temelii, să-i arate întunecimile dar și sclipirile de inteligență și forță și să aducă umanității un mesaj de îmbărbătare, un cuvînt de comuniune, un răspuns eficace.

Scena a fost și a rămas zona artistică în care se exprimă cel mai bine tonul, elanul, atmosfera unui timp. Astăzi teatrul afirmă nevoia generală a marilor mulțimi de a cunoaște lumea, de a-i înțelege destinul istoric, de a spori umanitatea din fiecare om, țel a cărui imagine domină conștiințele, ținîndu-le în stare de neîncetată tensiune.

Această idee străbate și unește studiile volumului de față, făcînd dovada că oricît de deosebite ar fi punctele de vedere ale criticilor noștri într-o seamă de probleme ale dramaturgiei sau spectacolului contemporan, ei sînt unii alături de ceilalți în convingerea că teatrul are datoria de a se insera în acțiunea de luptă pentru o societate superioară.

Apariția unor asemenea studii despre fenomenul nostru teatral mi se pare cum nu se poate mai binevenită, succesele înregistrate pe acest tărîm al artei reclamînd de mult elaborarea unor astfel de scrieri.

Acest volum — care are nu numai meritul de a strînge laolaltă majoritatea condeielor interesate de teatrul nostru, dar și pe acela mai important de a arăta varietatea întrebărilor și răspunsurilor solicitate de o fecundă experiență artistică, va fi urmat desigur de altele. Căci eu nu cred de loc că atunci cînd muzele sînt inspirate, criticii trebuie să tacă.

RADU BELIGAN

CONTEMPORANEITATEA ÎN ARTA SPECTACOLULUI TEATRAL

Orele oraşului închid în ele cele mai felurite întâmplări şi fapte ; ele însele sînt diferite, nu seamănă niciodată una cu alta. Există însă un ceas, acela dintre sfîrşitul obosit al zilei şi începutul liniştit al nopţii, cînd mii de locuitori ai oraşului fac acelaşi lucru : se duc la teatru. În sute de oraşe, oamenii îşi îmbracă hainele cele mai de preţ şi, într-o stare sufletească deosebită, păşesc pragul sălii spre lumea ficţiunii scenice. În vechea Atenă această aleasă petrecere a spiritului ţinea trei zile pline pe an. În cetăţile contemporane ea se desfăşoară în fiecare zi a anului.

Omul de astăzi nu se poate lipsi de teatru. Mari categorii de indivizi pot fi frustraţi de această desfătare — acolo unde o organizare defectuoasă, desuetă a societăţii face ca inechitatea socială să se însoţească cu vicisitudinile materiale pentru majoritatea populaţiei şi cu lipsa de aşezăminte artistice stabile. În socialism însă, omul a înscris teatrul între preocupările sale spirituale curente şi cine observă, oricît de sumar, peisajul nostru cultural, îşi dă seama fără dificultate că teatrul devine din ce în ce mai mult un bun spiritual indispensabil. Locul pe care-l ocupă teatrul în revoluţia culturală socialistă e printre cele mai de seamă, el fiind o artă — în esenţă şi în toate formele de manifestare — de mase, populară, actuală. În condiţiile ridicării gradului de intelectualitate a populaţiei, ale amplificării conştiinţei de sine a omului muncii, a cultiva în mase interesul pentru teatru înseamnă a sprijini dezvoltarea personalităţii.

Scena a fost considerată din totdeauna de oamenii luminați, cu o gândire înaintată, o școală a moravurilor, o tribună populară, un mijloc de propagare a noului, o armă de luptă pentru progres. Despre aceasta a vorbit cu gravitate Euripide explicându-le cetățenilor că teatrul său își propune „...să vă obișnuiască a cugeta bine și a ataca în chip curajos problemele noi pe care vi le pune timpul cel nou“, la aceasta s-a referit Schiller când a definit teatrul ca „un așezămînt moral“, în acest sens s-a exprimat Alecsandri apreciind cu neascunsă bucurie că „la teatru vine lumea și capătă idei“. Dramaturgia are o pondere însemnată în ansamblul unei literaturi. A cunoaște opera lui Shakespeare înseamnă a cunoaște unul din cele mai reprezentative momente ale culturii engleze și liniile esențiale ale renașterii engleze. Cehov este o culme a realismului critic rus, după cum Caragiale reprezintă o întreagă epocă în literatura română dinainte de Eliberare; Maiakovski înseamnă, prin excelență, artă agitatorică, militantă, definită de îndrăzneala gândirii, hiperbola exprimării și eficiența directă a mesajului. Teatrul îl pune în contact pe spectator cu mișcarea contemporană a ideilor. A frecventa o săptămîină spectacolele bucureștene, de pildă, înseamnă a lua contact cu principiile etice care prezidează la formarea omului nou din țara noastră — așa cum apar în personajele lui Horia Lovinescu, Paul Everac, Al. Mirodan, Dorel Dorian, cu ideile îndrăznețe ale lui Alexandr Ștein despre alcătuirea comunistă a vieții personale, cu satira corosivă antimilitaristă și antifascistă a lui Brecht, cu dezvăluirea miezului amar al unor realități americane întreprinsă cu tenacitate de Arthur Miller, cu diatriba anticonformistă a lui Priestley împotriva spiritului mic-burghez, cu ironia anticlericală a napolitanului Eduardo de Filippo, cu procesul violent pe care îl face elvețianul Max Frisch lașității politice a burghezului. Sala devine astfel un amfiteatru al contemporaneității, iar scena — tribuna de la care se întreprind cele mai fine incursiuni psihologice, sociologice, ideologice, într-o excursie pe toate meridianele, la toate epocile, în scopul descoperirii adevărurilor fundamentale ale timpului.

Pieseile contemporane de valoare, spectacolele montate într-un spirit contemporan nu mai oferă publicului probleme gata rezolvate, nici idei nude, nici mărunțișuri ale vieții de fiecare zi. Spectatorul e invitat să cunoască datele problemei și să judece; să stăpânească premisele și să tragă concluziile. Dacă se iau în considerație ideile pe care le propagă teatrul nostru de azi, mijloacele cu care își exercită înrîurirea sa pozitivă și spiritul cetățenesc militant în care își desfășoară această înrîurire, se poate spune că el dezvoltă în spectator încredere în idealul nostru socialist și-l stimulează spre acțiune în spiritul acestui ideal. Teatrul este astăzi o manifestare spirituală de prim ordin a poporului nostru multitalentat, un ambasador cultural admirabil în țările cele mai îndepărtate — după cum o demonstrează prețuirea de care se bucură *O scrisoare pierdută* la Tokio, ca și la Rio de Janeiro sau la Plymouth, *Febre* la Berlin, *Ziariștii* la Zagreb, *Titanic-Vals* la Murmansk, spectacolele Teatrului Național la Paris, ale Teatrului de Comedie la Moscova, ale Teatrului din Tg. Mureș la Budapesta. Teatrul nostru e, în același timp, un for de cultură universală. A iubi teatrul, această artă nobilă, totdeauna populară și mereu nouă de la rădăcinile-i străvechi, înseamnă a prețui o realizare minunată a geniului omenesc.

Iar a o cultiva, înseamnă a te cultiva.

Cultivăm astăzi nu orice fel de teatru, ci anume acela situat în plină *contemporaneitate*.

Scriu cuvîntul, îl gîndesc ca o trăsătură constitutivă a întregii noastre arte și totodată îmi vine în minte că asupra acestui concept estetic nu am izbutit încă să realizăm un consens general foarte explicit.

Contemporaneitate... Iată o imensă cutie de rezonanță în care se aud nu numai sunetele lumii noastre, ci și vibrațiile unor lumi apuse. Lucian din Samosata recunoștea artistul desăvîrșit după felul cum manifesta „înțelegerea politică a vremii”. Leonardo da Vinci transmitea viitorimii că cea mai neobosită străduință i-a fost aceea de a fi folositor oamenilor timpului său. Într-un moment de reverie, Cehov glorifica pe marii scriitori din

trecut, pentru că ei te fac să simți atît viața care curge, cît și felul cum ar trebui să fie această viață.

Există parcă un acord de fond, peste veacuri, al spiritelor luminate și, în același timp, o afirmare a conținutului nou al problemei într-o orînduire care creează un mod nou de viață, socialist, și noțiuni noi. Atunci de ce mai e nevoie a se rediscuta chestiunea? Pentru că filozofi, esteticieni, artiști aflați pe poziții ostile artei umane încearcă să acrediteze în mod fals, drept expresie a contemporaneității în artă, ideile tulburi și cavernoase ale existențialismului, concepțiile sceptice despre viitorul omenirii, viziunile morbide, formele dezarticulate — tot ceea ce crepusculul societății care piere îmbracă în lumina sa bolnavă. Persistă și prejudecăți obtuze care pledează pentru despărțirea concretului istoric de eternul uman și îndeamnă la explorarea exclusivă a unor zone abstracte. Mai sînt oameni care gîndesc că actualitatea poate fi obținută prin mici grefe proaspete asupra unor mari organisme artistice veștede, sau prin altoiuri de forme noi pe conținuturi vechi. Mai are circulație opinia că dimensiunea și criteriul unic al contemporaneității în artă ar fi actualitatea imediată. Toate acestea confirmă necesitatea discuției și definesc problema contemporaneității drept o problemă de cuprindere, de aprofundare și, dintr-un punct de vedere mai general, o problemă de luptă.

Niciodată — și cu atît mai puțin azi — noțiunea de contemporaneitate n-a fost identificată cu actualitatea brută, ci a avut un conținut mai amplu, filozofic, implicînd în orice caz o *atitudine* față de trecut, prezent și viitor.

Montînd *Georges Dandin* într-o reconstituire fidel istorică a realităților care au generat trista comedie mo-lierească, Roger Planchon și-a expus o părere negativă și asupra perpetuării actuale și viitoare a relațiilor sociale și umane vizate cu secole în urmă de piesă, în timp ce montarea farsei tragice *Așteptîndu-l pe Godot* de Beckett, la Teatrul Hébertot, de către Roger Blin a avut caracterul programatic al unei atitudini negative față de tendința omului contemporan de a-și căuta legăturile în

istorie și în colectivitate. Prin al său strălucitor *Galileo*, Giorgio Strehler s-a sprijinit pe Brecht pentru o reevaluare lucidă și tăioasă a unor persistențe medievale în viața italiană de azi. Scandalurile în lanț provocate de spectacolul lui Piscator cu *Vicarul* lui Hochut au însemnat o reacție simptomatică de ideologie retrogradă față de valoarea atitudinii contemporane dintr-o lucrare istorică. La noi, astăzi, această atitudine, implicată de spiritul contemporan, e, în esență și în expresie, critică, combativă, negînd cu hotărîre ceea ce aparține lumii vechi și afirmînd cu putere ceea ce exprimă lumea nouă.

În acest sens, ca artă care se adresează unor oameni ce construiesc conștient, cu pasiune, liber, un edificiu grandios, o nouă așezare socială, teatrul ar trebui să fie prin excelență o artă a contemporaneității. Multe piese, spectacole, chiar sînt ca atare, iar cine a văzut *Poemul lui Octombrie*, pe versuri de Maiakovski, realizat de studenții Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale” a înțeles că suflul eroic, pasiunea agitatorică, corosivitatea satirei și poezia bărbătească a privirii îndrăznețe în viitor au fost aici semne distinctive ale noului. Dar uneori ne mai întîlnim cu producții fără timp, osificate, lăsînd un gust de praf, și era de ajuns să privești — cîteva ore, cît dura — spectacolul *Don Carlos* reprezentat acum cîteva ani la Teatrul din Constanța, ca să pui sub semnul întrebării rațiunea prezentării scenice a lui Schiller azi.

Nu e vorba neapărat de piese și spectacole al căror material e împrumutat din trecut. Din punctul de vedere al dezbaterii de față, *Tache, Ianche și Cadîr* de Victor Ion Popa, comedie lirică vizînd critic intoleranța rasială și religioasă de odinioară e mai proaspătă decît *Rustica* 50—60 de Th. Mănescu și S. Andreescu, privind cețos viața sătenilor de azi, în contorsiuni epice și logică dramatică precară. Dintr-un alt unghi de vedere, dar în aceeași perspectivă : pulberea fină a timpului dă spectacolului cu piesa *Baia* (Teatrul Muncitoresc C.F.R.) — scrisă în urmă cu aproximativ patru decenii — cu trecerea anilor, o patină prețioasă, de valoare, mărindu-i strălucirea, dar aceeași pulbere s-a așternut într-un strat

gros, definitiv opac, peste o piesă ca *Microbii*, de pildă, ce doar se pretindea inspirată de actualitate — în urmă cu numai patru stagiuni — dar de care cu greu îți mai poți aminti. Opusă contemporaneității e atemporalitatea.

Și, firește, atemporale și caduce pot fi în egală măsură și o piesă sau un spectacol de inspirație istorică. Atunci, ce anume oferă certitudine și valabilitate în timp? Desigur, orice răspuns pretențios și definitiv e aici hazardat, întrucât e vorba deocamdată de o latură a problemei — deși cea mai însemnată — și de un domeniu delicat, în care prezumțiile au fost nu o dată răsturnate de trecerea vremii. Examinînd însă cu atenție harta succeselor teatrului nostru din ultimii ani, verdictele opiniei publice teatrale, ajungi la concluzia că s-au impus și se impun mai ales acele spectacole care își extrag materia din epoca noastră și o organizează artistic pe o idee importantă a actualității. În stagiunea 1958/1959 a reținut atenția în mod deosebit *Tragedia optimistă* pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale”, spectacol despre grandiosul moment al contemporaneității — Revoluția din Octombrie. În 1959/60, *Moartea unui comis-voiajor*, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, examen tragic al unor mituri prin care în societatea americană de azi se deviază funest existența unor oameni simpli; *Secunda 58*, spectacol cu o piesă originală din viața oamenilor unui șantier românesc de azi, la Teatrul pentru tineret și copii. În 1960/61, *Ferestre deschise* la Teatrul din Sibiu, o secțiune fină și inteligentă în viața colectivă a unui mare centru muncitoresc din țara noastră. În 1961/62, *Șvejk în cel de-al doilea război mondial*, pamflet brechtian antifascist, a cunoscut la Teatrul de Comedie o strălucită transpunere, prin combativitate și forță agitatrică. În 1962/63, *Orfeu în infern* de Tennessee Williams, la Teatrul Național din București și Teatrul Național din Cluj, a însemnat o elegie bărbătească închinată poeziei vitale în luptă cu moartea, în ambianța sălbatică a unui orașel din ținuturile sudice ale Statelor Unite. Iar *Vizita bătrînei doamne* de Dürrenmatt, la Teatrul Național din București, a constituit o interesantă luare de contact cu acea dramaturgie apuseană care dez-

văluie — deși într-o perspectivă pesimistă — dezumanizarea pînă la un grotesc tragic, pînă la abjecția crimei îndelung premeditate, a privilegiatului întemeiat pe puterea banului. În 1963/64, spectacolul Teatrului de Comedie cu *Rinocerii* lui Eugen Ionescu a adus cu viçoare și în peisajul nostru teatral una din modalitățile de protest ale teatrului occidental de azi față de orice compromis cu fascismul, iar *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu, la Teatrul Național din București, a semnat o replică admirabilă dată teatrului spaimei de neant, prin afirmarea, cu forță, a legăturii de sînge a omului cu solul natal, a împlîntării în veșnicie a artistului prin creația închinată oamenilor vremii sale.

Inspirația largă, filozofică din realitățile materiale și spirituale ale țării noastre, călăuzită de cele mai pregnante idei ale actualității, constituie expresia cea mai importantă a contemporaneității în teatru. Teatrul nostru e contemporan în primul rînd pentru că e un teatru național al unei națiuni socialiste, dînd viață scenică evenimentelor celor mai marcante ale istoriei noastre prezente și dînd întruchipare artistică celor mai buni reprezentanți ai poporului aflat în plină activitate creatoare, ai unui popor care, împreună cu celelalte popoare din țările socialiste, determină mersul istoriei mondiale în epocă. Spectacolele noastre sînt și vor fi contemporane în măsura în care vor răspunde cerințelor actuale ale publicului de milioane — și e știut că una din cerințele fundamentale ale publicului nostru este să regăsească actualitatea pe scenă. Într-adevăr, noțiunile de contemporaneitate și actualitate nu se identifică, dar inactualitatea este categoric opusă contemporaneității.

La fel ca și falsa actualitate. Căci există un mod de a mima prezentul în dramaturgie și arta spectacolului, prin recurgera la mărunțișuri care, calendaristic și faptic, aparțin timpului și amintesc de el, dar nu-l caracterizează, nu-l definesc. Căci una este să te inspire, de pildă, din avîntul țărănimii spre formele colective de muncă, de viață socialistă într-o perioadă în care într-o vastă zonă a realității au loc mutații radicale și să crezi o piesă ca *Vlaicu și feciorii săi*, și alta e să observi același fenomen de la marginea ogrăzii unui țaran și să

compui *Meci la Chițoani*. E de înțeles că, în cadrul artei noastre contemporane de veritabilă inspirație actuală, își găsesc loc și construcțiile dramatice ce au în țesătura lor o desfășurare mai amplă — cum ar fi *Îndrăzneala* — și piesele de o arie mai restrânsă, ca *Explozie întârziată*; se impun și drama *Surorile Boga* și comedia *Prietena mea Pix*. Dar măsura importanței lor în contemporaneitate o dă în primul rând importanța ideii extrasă din straturile profunde ale realității. Contemporaneitatea implică o atitudine activă nu numai față de prezent, ci și față de viitor.

De asemenea, față de trecut. Deoarece, cultura noastră presupune înglobarea a ceea ce au creat mai bun spiritul și mâna omului odinioară, a ceea ce e mai de preț și înaintat în strădania artistică a minților luminate din istoria patriei. Însăși această asimilare permanentă a tradiției în sinteza mereu înnoită a culturii e un fenomen nou, pe care anii dinaintea Eliberării nu l-au cunoscut nici cu amploarea, nici cu profunzimea, nici cu durabilitatea pe care a căpătat-o acum. Dar și aici e de ținut seama că ceea ce e conservabil din moștenirea culturală este astfel pentru că, la vremea sa, a reprezentat tocmai noul; iar acțiunea de conservare a valorilor trecute e menită tocmai să stimuleze noul de azi, să dea o platformă mai largă și mai solidă elanului înnoitor, și nu să-l rețină; societatea noastră, nouă și novatoare în esența ei, are nevoie de o artă la fel de nouă și înnoitoare, pe dimensiunile epocii. Această nevoie însuflețește și creația teatrului nou.

Teatrul este prin excelență arta care reia în permanență și cu necesitate moștenirea veacurilor trecute, mai cu seamă în domeniul repertoriului. Modalitățile de reluare sînt, evident, diferite. Există o modalitate, să-i zicem muzeală, de a înfățișa corect, în culoarea arhivei, piese scrise demult, numai pentru faptul că au fost scrise demult. Aceasta este o operație de reconstituire, în care sînt urmărite, ca în orice activitate arheologică, exactitatea detaliului sau dimensiunile metrice ale originalului, modalitate care, în artă, poate avea, în cel mai bun caz, o eficiență foarte redusă. Așa e pusă cîteodată în scenă, din păcate, drama istorică *Răzvan și Vidra*.

Există apoi modalitatea de a conferi pieselor vechi — prin generozitate sufletească și talent regizoral sau actoricesc, și uneori chiar prin tăieturi sau adăugiri în text — virtuți pe care ele nu le-au cuprins, dar care le justifică aparent reprezentarea mai mult decât ar putea-o face textul prin sine însuși. Așa s-a întâmplat, de pildă, cu *Paharul cu apă*. E un fel de injectare a actualității într-un trup mumificat, iar cei care practică procedeul se dovedesc mai curînd victimele unei superstiții decât slujitorii științei moderne a teatrului.

Opera de artă, care este spectacolul, începe de la alegerea piesei. Cel chemat să aleagă se află în fața cîtorva mii de piese, create la ore și grade extrem de diferite ale istoriei și geografiei culturii universale. Va alege după vreun criteriu, sau se va lăsa pradă oarbei întâmplări? Și dacă va fi călăuzit de vreun criteriu, care va fi acela: numărul mic al personajelor, faptul că e comedie de priză, decorul unic și necostisitor, existența costumelor necesare în garderobă? Sau va ciocăni întîi lucrarea, ascuțindu-și urechea să audă dacă aceasta are rezonanța melodioasă a metalului nobil și cristalului pur, ori sunetul flasc al tinichelei? Don Pedro Calderon de la Barca, ferindu-și ochii uneori cu streășina glugii de călugăr, scria cu degetele înghețate cumplete piese pioase despre zădărnici; alteori, după lungi plimbări prin coridoarele palatului, sau tot atît de lungi marșuri militare, punea pe dialoguri vesele aventurile galante ale curtenilor, castelanilor ori nobililor ofițeri; dar cîteodată, amestecat în mulțimea colorată și fremătîndă a tîrgoveților și țăranilor, asculta cu luare-aminte ce vorbeau, ce gîndeau și ce urau, și sufletul său de artist vibra, iar pana zgîria fierbinte hîrtia. Dacă ar trăi azi printre noi, poate că ar șovăi să propună spre reprezentare *Doamna nevăzută*, dar ne-ar reciti bucuros *Judecătorul din Zalameea*. George Bernard Shaw a scris piese „plăcute” și piese „neplăcute”. Unii aleg numai piesele „plăcute”, scot la iveală *Nu se știe niciodată*, *Pygmalion*, dar nu se ostenesc citind vreuna din celelalte, să zicem *Casele domnului Sartorius*. „Există două feluri de a vedea obiectele — socotea cu mare îndreptățire pictorul Poussin — unul de a le

vedea pur și simplu, iar celălalt de a le privi cu luare-aminte." Privind cu luare-aminte piesa și gândind asupra ei, o raportezi la cerințele actualității, o măsoară cu măsurile prezentului și-ți pui întrebări: ce va spune spectatorul de azi? Cum va duce mai departe gândirea teatrală? Ce anume va adăuga curentului novator?

Cyrano de Bergerac este o piesă veche, desigur, dar regizorul George Rafael a pus-o în scenă pentru că a descoperit în ea un filon de eroism popular și a auzit în inima puternică a curajosului gascon care-i împunge pe fanfaronii nobili cu acul satirei și vârful spadăi, o bătaie consonantă cu aceea din inima tineretului de azi. *Năpasta* e o piesă veche, dar regizorul Miron Niculescu a văzut în scenele ei momente cutremurătoare din viața țaranului român al secolului trecut, ca și o mare omenie, și a reconstituit-o în spirit umanist — o trăsătură a prezentului nostru. *Aristocrații*, în regia lui Horea Popescu, *Casa inimilor sfărîmate*, regizată de Radu Penciulescu sînt piese scrise demult, dar mesajul lor pătrunde în sufletele oamenilor de azi, răscolește, stimulează la fapte importante și iscă gânduri înalte.

Aceeași responsabilitate și pentru creația universală actuală. Am cunoscut cu satisfacție pe scenele noastre în ultimele patru-cinci stagiuni, o seamă de spectacole cu piese veritabil contemporane din alte țări. Brecht, Jean Paul Sartre glumind uneori pe seama propriilor sale concepte filozofice, poetul meditativ Alexandr Arbuzov, cehul Peter Karvaš și polonezul Leon Kruckovski, spaniolul A. Cassona și brazilianul G. Figueiredo, americanul Richard Nash sau englezul Noel Coward, italianul de Filippo sau elvețianul Max Frisch, contribuie, în maniere și grade diferite, la cunoașterea fizionomiei spirituale actuale a societății din țările lor. Reprezentarea unor astfel de piese îmbogățește cunoașterea istoriei actuale a lumii și favorizează acumularea a utile și diverse experiențe de către oamenii noștri de teatru. Montarea unor astfel de piese este o mărturie în contemporaneitate a celor ce le-au pus în scenă.

Desigur, cînd la alegerea repertoriului de actualitate din alte țări prezidează indiferența, te întâlnești cu o

comedioară oarecare însemnând doar un accident în creația unui autor reputat, sau cu o piesuță ne semnificativă, înecînd în sos umanitarist o uscată întîmplare adulterină ; sau ești poftit cu pompă la o reprezentație cu o piesă care schimonosește realitatea și pleci plin de ciudă, nu pentru că în altă lume mai există încă un autor miop, cît pentru că aici, printre noi, mai trăiește încă un regizor presbit. Indiferentismul ideologic și estetic este opus și ostil contemporaneității în artă.

În teatru, ideile nu trăiesc nude, ci încorporate în imagini, de aceea discuția despre contemporaneitate ar fi incompletă dacă s-ar referi numai la orientarea de fond a creatorilor. Oare nu există și o manieră artistică modernă, un stil, sau cel puțin încercări tinzînd să configureze un stil contemporan ? Laconismul sever și totodată expresiv al lui Radu Penciulescu, robustețea și claritatea expresiei în montările lui Horea Popescu, detașarea cu care utilizează simbolurile George Rafael, patosul sobru și precizia lui Ion Cojar, armonia compoziției în lucrările lui D. D. Neleanu, veselie copioasă, îndrăzneță, populară, din spectacolele lui Lucian Giurchescu, distincția originală a lui Liviu Ciulei, sprinteneala spirituală a lui Dinu Cernescu, dinamismul plin de culoare a lui Mihai Dimiu, sensibilitatea sobră a lui Lucian Pintilie — și nu numai aceste calități și nu numai ale acestor artiști — nu sînt oare date ale unui nou stil ? Și la noi, ca și în multe alte țări, există acum o vrăjmășie sănătoasă, declarată, împotriva fastuosului steril, ca și a mărunțirii naturaliste, a zorzoanelor stilistice, ca și a misticii simboliste, vidată de elan, sau a exhibiției dezaxate. Neîndoios, e un proces în desfășurare, dar un proces viguros și hotărît ireversibil, căci ține seamă de sensibilitatea, urechea și ochiul omului nostru de azi. Prin tot ce are mai bun, teatrul nostru tinde să cuprindă realitatea în forme noi, contemporane, cu mijloace cît mai fine, mai simple și mai expresive, pentru a se apropia cît mai mult de sufletul omului și a-l înrîuri cît mai hotărît în sensul transformării socialiste a conștiinței sale. (Nu se va înțelege

nici un moment, sper, că încerc să consider forma în afara conținutului; e greu de susținut că poate exista astăzi o artă „frumoasă“, dar goală și nici un fel de înnoire, îmbogățire, înfrumusețare a stilului în teatru nu poate avea loc dacă nu e cauzată sau ocazionată de dorința fierbinte de a lumina astfel, cu mai multă forță, adevăruri esențiale despre viața și epoca noastră de uriașe schimbări revoluționare.) Aici, ca și în alte domenii, critica poate sprijini extrem de eficace — și de altfel o și face într-o măsură — desfășurarea progresivă a acestui proces, dacă își asumă cu hotărâre sarcina luptei pentru afirmarea unui stil contemporan. Frumusețea sa constă în aceea că e lapidar, de o simplitate adâncă, naturală, poetic și viguros, caracterizat în același timp de luciditate și pasiune, despovărat de artificii și încărcat de sensuri majore.

În lupta aceasta sînt angrenați autori, regizori, actori, scenografi, critici, activiști teatrali, spectatori, ea se desfășoară în Capitală și în regiuni. Paul Everac sau Dorel Dorian construiesc, deși în feluri diferite, piese-anchetă în care e reținut un singur fapt dramatic, pentru ca în jurul lui să se poată desfășura o investigație subtilă privitoare la o problemă de conștiință socialistă. Ancheta pasionează, întrebările puse personajelor trec rampa, se adresează într-un fel și spectatorilor și solicită răspunsuri nu directe, ci ulterioare unei meditații mai îndelungate. Un regizor de veche formație, ca Ion Finteșteanu, se alătură tineretului și caută sensuri contemporane în *Tartuffe* uneori izbutind altele nu, dar vădind consecvent în montare străduința de a-i explica limpede conținutul în forme aerisite. Tînărul Valeriu Moisescu tinde să descopere, pe scena ploieșteană, înțelesuri inedite în comedia *D-ale carnavalului*, compunînd cu vigoare o nouă viziune grotescă asupra personajelor. Mihai Dimiu pune în scenă la Sibiu *Moartea unui comis-voiajor* nu calchiind soluția regizorală bucureșteană a lui Dinu Negreanu — și ea interesantă și nouă în felul ei (așa cum interesantă e și soluția aceleiași la *Dacă vei fi întrebat*) — și expune drama lui Willy Loman pe un fond de patetism sobru, într-un stil încărcat de o continuă tensiune dramatică. D. Esrig fo-

losește un cadru de basm modern pentru *Umbra* lui E. Șvart, înlăturînd recuzita tradițională a poveștilor, stilizînd plastica și mișcarea pînă la parodie, accentuînd prin elemente vizuale și sublinieri în dialog implicațiile actuale rîvnite de autor. E un proces de înnoire, de dobîndire a originalității și expresivității artistice pornind de la conținut spre formă; perspectiva acestui proces e foarte reconfortantă și demonstrativă pentru marea varietate de individualități și tendințe artistice pe care o prilejuiește realismul socialist în țara noastră. Îmbogățiți teoretic și practic cu cea mai înaintată metodă de creație, artiștii noștri se exprimă fiecare în felul său particular, iar toți împreună, într-o admirabilă dialectică vie a varietății și unității, aduc o contribuție originală de cultură artistică romînească, la tezaurul universal al culturii contemporane.

Această contribuție se făurește, bineînțeles, în cadrul unui proces viu de înfruntări și confruntări, caracterizînd desfășurarea fiecărei stagiuni teatrale. La Oradea s-a prezentat una din cele mai lirice comedii ale lui Lope de Vega, *Capriciile Belisei* (regizor: Corneliu Zdrehuș) într-o viziune denaturantă, care considera piesa fragmentar și-i modifica stilul, devitalizînd-o în convenții scenice abracadabrante. La Botoșani, un spectacol cu *Partea leului* (regizor Eugen Aron) vrîndu-se „agitatoric”, amesteca haotic cîntece de masă, tăieturi din ziare, ochiuri în decor, dramă și comedie, într-o compoziție dezordonată, fără țel precis. *Frații Karamazov*, la Teatrul „C. Nottara” (regia, George Teodorescu) a însemnat o recrudescență dezagreabilă a melodramei, pe un text care ar fi pretins o explicație modernă a gândirii lui Dostoievski. *Dracul uitat*, o povestioară scenică de Drda, s-a înfățișat la Sibiu (regia Ariana Kunner) într-o ambianță fals-populară, cu diavoli de carnaval pentru copii, histrioni în costume rococo și țărani de turtă-dulce, discutînd într-un timp nedefinit probleme de credință și amor. Există o anume sustragere — directă ori indirectă, voită uneori, involuntară de cele mai multe ori — din contemporaneitate, datorită sărăcirii conținutului și platitudinii sau sclerozării formelor, precum și transpunerii pasive a

poeziei dramatice, dezacordului violent între conținut și formă, automatismului „îmbrăcării” ideilor în „hainele” cele mai la îndemână, cele mai purtate, cele mai banale, datorită mai ales lipsei de participare, prin teatru, la viața contemporanilor, și înlocuirii acestei participări prin exerciții șovăielnice de suprafață. Niciodată nu va izbuti spectacolul în care se va vădi refuzul sau neputința realizatorului de a da un verdict combativ, răspicat asupra actualității, de a lua poziție în conținut și în formă în spiritul progresului socialist al țării noastre, pentru înălțarea spirituală a spectatorilor. Aici se integrează și lupta pentru frumusețe în arta teatrală — adică reconstruirea pe scenă a formelor complexe, bogate, ale vieții de fiecare zi, cu o fantezie controlată de rațiune, canalizată de cultură, încălzită de elan cetățenesc, încărcată de substanță filozofică.

Ansamblul celor mai bune spectacole ale noastre configurează o artă de elevată frumusețe, care poartă printre alte semne distinctive de contemporaneitate pe acela că are încredere în spectatorul nou, îl stimează, îl îndeamnă să formuleze pretenții mereu sporite față de artiști, crede în talentul publicului de a înțelege și a gusta teatrul, o artă care naște gânduri adânci, înaintate. Prin asemenea date ea își declară afinitatea spirituală cu acele direcții fundamentale din teatrul contemporan care exprimă străduința de a se da o explicație actuală a lumii și a destinului omului, în sensul înlăturării a ceea ce poate împiedica afirmarea sa triumfătoare și plenară în univers. Teatrul epic practicat de câteva mari ansambluri germane, realismul psihologic și istoric al Teatrului de Artă, realismul social pe care-l proclamă ca stindard Teatro Piccolo, sau Workshope Theater, sau Théâtre National Populaire fac parte din tabloul general în care și mișcarea noastră teatrală își înscrie din ce în ce mai caracteristic traiectoria sa originală.

Heine își dorea cândva opera „o oglindă visătoare a timpului”. Dacă adăugăm acestei formule interesante amendamentul că astăzi timpul impune o visare activă, în perspectiva unui țel clar, atunci putem spune că expresia corespunde și idealului artistului contemporan.

În ceea ce e mai bun în teatrul nou, oamenii se văd pe ei înșiși, visînd la viitor și muncind pentru înfăptuirea visului.

În concluzie, pledez pentru înțelegerea contemporaneității în artă ca o atitudine activă, lucidă și pătimașă, exhaustivă a artistului, în raport cu idealul epocii noastre, față de tot ceea ce poate fi perceput, gîndit, exprimat. Subliniez, în raport cu idealul epocii noastre, pentru că acest ideal e și un ideal politic și unul estetic, iar, după părerea mea, contemporaneitate, în sensul cel mai larg și totodată cel mai adînc, înseamnă comunism.

Discutînd despre realism în genere ca o orientare în artă, curent, metodă, ne întîlnim uneori cu o accepție, aș spune, oarecum metafizică a termenului considerat ca un raport fix, stabilit o dată pentru totdeauna, între realitate și artă. Și din punct de vedere teoretic și din perspectiva practicii se desenează necesitatea renunțării la asemenea fixități și imperativul de a studia mereu, prin prisma istoriei vii a diferitelor forme de cultură artistică, dialectica realismului. Căci realismul — pe care-l pomenim atît de des în scris și viu grai — nu este o noțiune înghețată. Cine poate afirma că ceea ce era considerat realist în arta de la începutul veacului nostru e socotit astfel și acum? În urmă cam cu cincizeci-șaizeci de ani, apariția pe scenă a unei măcelării în care se vindea carne crudă veritabilă și a unui foc adevărat în sobă au fost apreciate drept realism emoționant — și într-o măsură chiar și erau pentru acea vreme. Astăzi am rîde sau am ridica din umeri dacă ni s-ar înfățișa acestea drept realism. Accepția noțiunii s-a schimbat, metoda e aplicată în practica artistică într-un alt fel. G. Tovstogov, care e și un subtil teatrolog, observa că noțiunile de adevăr artistic, simplitate, veridicitate, suferă schimbări și că determinanta contemporaneității în teatru este priceperea de a observa tot ce e nou în realitate, în conștiința oamenilor, de a perfecționa, cizela,

aprofunda, în raport cu aceasta, metodele interpretării actoricești, mijloacele de expresie regizorale. Superioritatea categorică a realismului socialist și deosebirea sa față de metodele vechiului realism constă în faptul că această metodă nouă presupune reflectarea veridică, concret-istorică a vieții în dezvoltarea ei revoluționară. Metoda însăși este revoluționară și invită deci în permanență la înnoirea artei pe măsura cerințelor noi ale realității.

Sîntem de altfel martorii unor intense căutări creatoare în arta scenică care exprimă, și pe această coordonată, prezența efectivă a teatrului nostru în concertul universal. Ele sînt întreprinse din ce în ce mai mult, mai activ și mai precis, în numele eficienței ideologice și artistice a spectacolului teatral, pornindu-se de la ideea maximei valorificări a textului dramatic în aria spirituală a contemporaneității, cu toate mijloacele de care dispune bogata și străvechea artă a scenei și în același timp, cu țelul, deliberat, de a îmbogăți și înnoi formele. Avem temeuri să înscriem marea majoritate a acestor căutări în capitolul realismului; după cum avem tot atîtea temeuri să considerăm arealiste sau antirealiste spectacolele în care nu s-a căutat și nu s-a găsit nimic nou, în care textul este spus și așezat pe scenă la nivelul comodității stagnante și în culorile veștede pe care le are totdeauna lenea de gîndire. O notă definitorie a noțiunii de realism socialist este inovația creatoare în spiritul contemporaneității.

Spre deosebire de un trecut mai îndepărtat, arta teatrului nu mai poate fi socotită azi în primul rînd arta cuvîntului, ci deopotrivă o artă a dicțiunii și o artă a acțiunii. Omul de teatru francez Michel Saint-Denis vede chiar posibilitatea unei animări mai originale a textului pe scenă prin învingerea rutinei care limitează munca artistului la arta dicției, a elocinței, a declamației și prin introducerea unor noi factori de creație, care țin de natura organică a interpretului și care pot, folosiți fiind cu suplețe și într-o disciplină fermă, să nască noi moduri de abordare a textului scris. Într-adevăr, un spectacol în care actorii ar declama perfect, dar ar reprezenta doar elementar mișcările fizice și sufletești ale

personajelor ni s-ar părea diletant ori, în cel mai bun caz, amuzant. Declamația corectă ori chiar frumoasă nu mai hotărăște azi asupra realismului sau nerealismului unui spectacol. Pe lângă cuvânt, valorează în spectacolul modern și tăcerea, creatoare de atmosferă, încărcată de emoție, de așteptare sau de încordare. Se studiază nu numai vorbirea, ci și pauza de vorbire, alternanța între pauză și rostirea verbului. Într-un spectacol bucureștean din anii trecuți, *O scrisoare pierdută*, la Studioul Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale”, un tânăr actor, Marin Moraru, a pus un accent surprinzător de nou în rolul stupidului Dandache, folosind, printre altele, în mod savant, pauze frecvente între replicile îngăimate ale personajului, demonstrându-i astfel ascuțit cecitatea mintală. Imobilitatea în jocul unui actor devine un termen de creație în aceeași măsură ca și mobilitatea, mișcarea însăși judecându-se și după un criteriu nou: plastica mișcării. În spectacolul Teatrului Național „I. L. Caragiale” cu *Vicleniile lui Scapin* (regizat de Marcel Anghelescu), o contribuție la montare a avut-o plastica mișcării personajelor, ordonarea mișcării scenice, ritmarea gesticulației individuale în raport cu un gând creator. A început să capete un rol efectiv artistic și mișcarea decorului pe turnantă sau pe culisantă, deschizând orizonturi mai largi imaginației fertile a actorului, contribuind nu numai la dinamica exterioară a spectacolului, ci și la ritmul său interior. Începe să valoreze dramatic nu numai spațiul umplut de decor și mobilat cu recuzită, ci și spațiul gol, destinat în mod strict convențional a reprezenta un loc de acțiune sau, din alt punct de vedere, a elimina eventuale determinări concrete ale acțiunii. În admirabilul spectacol al Teatrului Național „I. L. Caragiale” *Poveste din Irkutsk*, un bărbat și o femeie iau hotărâri, capitale pentru viața lor, pe scena goală, dar forța ideii e atât de mare și convenția teatrală atât de profund elaborată, încât atmosfera episodului e încărcată de cea mai adâncă emoție. Rol are azi pe scenă nu numai lumina, ci și întunericul. (Ce-i drept, s-a cam abuzat de întunecime în ultima vreme, dar acesta nu-i decât excesul unei tendințe pozitive — ex-

ces lesne de temperat al unei tendințe demne de încurajat, privind funcția creatoare a luminii în spectacol.)

Toate cele de mai sus sînt elemente ale formei în arta teatrului. Nu trebuie să reiasă de aici că o accepție mai largă și mai nouă a noțiunii de realism scenic implică considerarea cu preponderență a formei. Conținutul este factorul determinant, iar forma nu poate constitui un scop de sine stătător. Dar pe cît de eronată este exagerarea formei, pe atît de nocivă este subestimarea ei. Considerarea raporturilor dialectice între conținut și formă ține seama de faptul că mereu-noul conținut pretinde o mereu-nouă formă, că această formă nu se ivește automat, ci trebuie căutată creator, cu țel și printr-un șir îndelung de încercări. Conținutul e determinant, dar nu hotărăște el singur dacă o operă e realistă sau nu. Realismul unui spectacol se cere judecat după conținut și după formă și în raport cu relația lor de structură, în imagine. Subprețuirea formei de către artiști înseamnă diminuarea puterii de pătrundere a spectacolelor în mase, a eficacității lor sociale și estetice. Iar ignorarea formei se traduce — în acest domeniu ca și în altele — prin conservarea vătămătoare a formelor perimate. Tot ce e valid în frontul artistic, îi opune, în chip militant, căutarea neobosită, curajoasă, a formelor noi, realiste.

După unele considerente teoretice și mai ales în lumina practicii celor mai bune teatre, se poate afirma că arta noastră teatrală devine mereu mai complexă, mai cuprinzătoare, mai multilaterală. Și cu toate acestea ea ne apare din ce în ce mai sobră, mai simplă, mai lăconică, aceste atribute fiind folosite în același timp drept criterii în critică. Contradicția e dialectică. Spectacolul încărcat, îmbîcsit cu detalii inerte, construit în amănunțimea cea mai desăvîrșită din punct de vedere al aspectului exterior — așa cum l-am cunoscut și noi, în multe exemplare, cu ani în urmă și, în cîteva exemplare, chiar în stagiunile mai apropiate — nu cultiva sau nu putea să cultive îndeobște o problemă umană densă, nu exprima o cunoaștere profundă a omului nou și o percepere fină a poeziei grandioase a cons-

tru
ser
cu
cu
ne
pa
să
pr
co
—
sp
asp
iar
reg
org
dev
tea
mu
flei
cia
esta
del
rele
Ler
spe
mo
cifi
mer
prie
mas
care
form
Si
tru-
la 7
plac
trul
Artu
polat
de P
restr

trucției socialiste — deși, firește, au fost și succese însemnate pe linia unui realism autentic, viguros. O dată cu dezvoltarea simțitoare a noii noastre dramaturgii, cu înnoirea substanțială a repertoriului, prin noile generații de artiști și datorită generalizării spiritului de partid în teatrul nostru nou — care i-a ajutat pe artiști să înțeleagă realitatea mai adânc, să discearnă ce este progresist în artă, să exprime mai pregnant ideile ce corespund cerințelor și principiilor educației comuniste — precum și datorită altor factori, aspectul exterior al spectacolelor s-a simplificat în folosul complexității aspectului interior, jocul actorilor a devenit mai sobru, iar conținutul rolurilor mai bogat, funcția sintetică a regiei s-a amplificat, iar sinteza scenică a devenit mai organică, scenografia s-a stilizat, iar cadrul plastic a devenit mai expresiv în funcționalitatea sa. Toate acestea, ca rezultat al efortului de a se exprima cu mai multă adâncime complexitatea spirituală și bogăția sufletească a omului nou. Spectacolul modern, realist-socialist, nu-și mai propune să redea realitatea „așa cum este ea“, pînă la confuzia între opera de artă și modelul de viață de la care a pornit (arta nu cere ca operele ei să fie recunoscute drept realitate — spunea Lenin), ci își propune să sugereze, stimulînd gîndirea spectatorului, să acționeze asupra lui prin emoții, să demonstreze prin idei, să educe printr-o reflectare specifică a realității socialiste. Pe drept cuvînt se afirmă mereu necesitatea sporirii continue a contribuției proprii a teatrului la dezvoltarea conștiinței socialiste a maselor în ansamblul revoluției culturale, ansamblu în care pe lîngă artă acționează, în același sens, și alte forme ale conștiinței sociale.

Succesul multor spectacole românești din ultimele patru-cinci stagiuni — fie că e vorba de *Ștafeta nevăzută* la Teatrul Național „I. L. Caragiale“ ori de *Cum vă place* la Teatrul „Bulandra“, de *Mielul turbat* la Teatrul Regional București sau de *Ciocîrlia* la Oradea, de *Arturo Ui* la Teatrul Muncitoresc CFR sau de *Steaua polară* la Teatrul „Nottara“, de *Hamlet* la Craiova sau de *Prima zi de libertate* la Sibiu (și enumerarea e foarte restrînsă) — are nu numai o însemnătate locală, ci și

una mai generală, programatică. Aceste spectacole aduc o contribuție atît la înnoirea stilului cît și la oferirea unui model de artă realistă publicului, la educarea gustului său și la formarea simțului său estetic în spiritul contemporaneității.

Contemporaneitatea este azi sfera decisivă de manifestare a talentului în arta teatrală, iar realismul socialist, cel mai modern realism, o cheie sigură a contemporaneității în artă. Rațiunea, pentru care studiem sistematic schimbările calitative ce intervin în viață, impune să studiem și schimbările calitative în modul de reflectare a realității prin imagini artistice și să dobîndim înțelesul cel mai contemporan — în fond, cel mai adevărat — al noțiunii de realism. E una din condițiile succeselor în lupta pentru nou, pentru calitate, în care s-a angajat acum din plin mișcarea noastră teatrală. „Principiile realismului socialist — a spus tovarășul Gheorghiu-Dej în cuvîntarea la Conferința pe țară a scriitorilor — sînt călăuza sigură a scriitorilor noștri în activitatea lor creatoare. Ele deschid scriitorului o perspectivă istorică justă, îl feresc de prezentarea deformată, unilaterală, plată a fenomenelor vieții, îi dau putința de a înfățișa cu pasiune realitatea în procesul complex al dezvoltării ei, al luptei dintre vechi și nou, al afirmării a ceea ce este nou și înaintat.” Fără îndoială că aceste cuvinte sînt în aceeași măsură valabile pentru toți creatorii de artă.

Lupta pentru nou, împotriva vechiului, e conținutul principal al contemporaneității în artă. Lupta aceasta se desfășoară în activitatea de întocmire a repertoriilor ca și în acțiunea de îmbunătățire a tehnicii scenice, în distribuirea actorilor ca și în stabilirea atitudinii teatrului față de spectatori, în conceperea modalității celei mai adecvate de a transmite mesajul unei piese și în programarea săptămînală a reprezentațiilor.

În arta spectacolului, vechiul pare a se exprima cel mai adesea în reprezentații lipsite de pasiune militantă, banale recitări în decoruri și costume; aici supremul efort al regiei se arată a fi trasarea unor poteci accep-

tabile printre mobile de la o ușă la alta și debitarea corectă a replicilor de către actori — în așa fel încât finalul provoacă același sentiment de ușurare și celor din sală și celor de pe scenă. În înfruntarea sa cu ceea ce e vechi, noul se impune mai cu seamă în acele spectacole care afirmă puternic poziția ideologică și estetică a clasei muncitoare, fie că e vorba de transpunerea unor piese scrise de demult, fie că e vorba de montarea unor lucrări foarte actuale, fie că e comedie, fie că e dramă.

Desigur, noul și vechiul nu se relevă în compartimente stricte. Și în arta teatrală, ca și în celelalte arte, lupta pentru înnoire și înlăturarea a ceea ce e perimat poate fi întâlnită sub diverse aspecte, în creația aceluiași artist, în același spectacol sau în activitatea aceluiași teatru. Dar, se poate observa net că azi, la noi, frontul celor angajați în afirmarea unei arte noi, contemporane s-a lărgit cu artiști de toate vârstele, că un număr important de spectacole poartă pecetea timpului și propun modalități teatrale inedite în rezolvarea importantelor sarcini educativ-estetice ale instituțiilor de artă scenică. Unii condamnă această ambiție a ineditului, care-i caracterizează mai ales pe regizorii tineri — sau formulează rezerve față de ea. Se înțelege, goana sterilă după neobișnuit, strădania individualistă, vanitoasă de a trezi curiozitate pentru sine nu poate fi asimilată cu pasiunea pentru nou. Dar așa cum apare în peisajul nostru teatral, ambiția novatoare a marii majorități a artiștilor e în legătură cu conținutul și sensul teatrului actual și e ilustrată de realizări care vor să afirme idei majore ale actualității, să creeze o artă a epocii desăvârșirii construcției socialiste. În această luptă, nimic din ceea ce e esențial valoros în tradiția progresistă a teatrului românesc și a celui universal nu este înlăturat, moștenirea realistă e studiată și prețuită. În același timp se desfășoară o activitate vie de cucerire a noi tărîmuri, de făurire a noi forme de expresie, care să-l satisfacă pe spectatorul nou. Fustele de tergal nu pot avea modelul crinolinelor, nici spectacolele cu piese actuale pe cel al reprezentațiilor de început de veac. Muncitorului care conduce linii automate de la un tablou electronic de comandă nu i se mai poate oferi

o melodramă dulceagă. Țăranul care trăiește și muncește în spirit colectivist și se bucură de binefacerile mecanizării, electrificării, cineficării nu mai poate fi interesat de reprezentații cu factură idilico-bucolică. Tineretul, în special tineretul, zîmbește cu ironică indulgență cînd vreun actor gargarisește tirade, și privește cu sprînceana arcuită critic excesul gesticular ori cel menit să stoarcă ilaritate. E o ambianță potrivnică celor osificați în tradiții învechite și foarte favorabilă înnoirilor veritabil artistice — și care-ți impune să privești mereu înainte. Unii au tresăriri panicarde cînd se construiesc analogii între artă și tehnică. Înfruntînd o asemenea „panică”, ne amintim de o sarcină de mare însemnătate dintr-o hotărîre de stat și de partid cu privire la ridicarea nivelului tehnic al producției: „modernizarea produselor constituie o sarcină permanentă a tuturor întreprinderilor și ministerelor”. Cred că această sarcină este valabilă, în spiritul ei, și pentru întreprinderile care produc artă — cum ar fi de pildă, teatrele.

De altfel, în ultimele stagioni aspirația spre calitate artistică printr-o originalitate sănătoasă a devenit foarte vizibilă. Unele căutări și experimente n-au dat rezultate, sau au avut roade necoapte — poate că ar trebui considerat astfel spectacolul *Jocul dragostei și al întîmplării* de Marivaux, la Teatrul din Piatra Neamț (regizor Lucian Giurchescu) sau *Flori vii* de Pogodin la Teatrul Muncitoresc CFR (regizor Mihai Dimiu). Dar pe deasupra eșecurilor, apare ca foarte pozitiv faptul că pe însuși terenul concepției despre „căutare” și „experimentare” scenică triumfă ideea că important e sensul „căutării”. În urmă cu cîțiva ani, unii vorbeau cu mult patos despre „necesitatea riscului” în artă, „dreptul de a greși” și altele așijderea, și umblau în numele acestor livide deziderate după formule obscure de import. Drumurile noi sînt neîndoielnic anevoioase și nu se poate cere nimănui să nimerească ținta de la prima încercare. Dar dacă nu ai claritatea țelului și nu știi prea bine ce vrei să „găsești” — cum oare să ți se acorde credit pentru „căutări”? Este acum îndeobște admis că un artist adevărat *cantă* întotdeauna, aș spune: *implicit*,



piesa cea mai potrivită pentru a-și transmite mesajul său publicului, *caută* forma cea mai potrivită și în același timp cea mai nouă și mai interesantă, pentru a-și transmite ideea, *caută* mereu să afle ce așteaptă publicul de la el — și așa mai departe. Dar caută în numele unui crez politic și estetic înaintat — dacă e un artist al vremii de azi — interesându-l profund modalitatea optimă de a face accesibilă ideea. Nu o modalitate perfect transparentă ca în *Viori de primăvară* (la fostul Teatru al Armatei), de exemplu, căci arta rostește adevăruri invitând totodată la meditație asupra lor — și nici o modalitate translucidă, în așa fel încât să ajungi la idee cu inutile dificultăți, ca în spectacolul *Macbeth* de la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, ci o modalitate caracterizată de lirism fără moleșală, de un comic plin de vitalitate, de claritatea imaginii și avântul sentimentului. O artă profundă și înaripată, pe care o întâlnești în *Citadela sfărîmată* la Teatrul Național din Cluj, în *Oceanul* la Teatrul din Sibiu, în *Șeful sectorului suflete* la Teatrul de Comedie și în alte și alte reprezentații ale teatrelor din capitală și ale celor din regiuni. Aici noutatea sau sporurile obținute în procesul de înnoire a formei sînt indisolubil legate de tendința de a accentua pregnanța conținutului de idei. Și tocmai pe acest tărîm al noului înflorește marea varietate de procedee și maniere, se manifestă larg cele mai diferite înclinații personale. Vechiul nu favorizează proliferarea personalităților și stilurilor, lupta împotriva sa e necesară și pentru aceea că uniformizarea și uniformitatea este străină artei.

În unitatea spectacolului, textul dramatic se constituie parte preponderentă, determinantă. Spectacolul continuă piesa cu aportul altor individualități creatoare adăugat celui al autorului. În funcție de caracterul colectiv al artei teatrului se definește și sarcina principală a regizorului. Ea a fost bine exprimată de Tairov : „În măsura în care teatrul este o artă colectivă, el *necesită* un regizor a cărui menire organică este de a coordona

creația individualităților artistice diferite“. Se presupune că regizorul e el însuși un om cu o fire pasionată de artist, cu adâncă cunoaștere a teatrului, cultură și talent de conducător, fiind — dacă e să pornim de la sensul etimologic al cuvîntului (verbul latin *rego* — a conduce) — conducătorul ideologic și artistic al procesului de făurire al spectacolului. În cadrul unui spectacol, munca directorului de scenă, cum i se mai spune uneori, se constituie în mod obiectiv drept *arta regiei teatrale*, numită astfel pentru prima dată la noi de unul din cei dintîi teatrologi romîni moderni, Camil Petrescu. Firește, regia este o artă autonomă, dar nu independentă. În afara unui text dramatic care să fie transpus scenic cu mijloacele actorului, regia teatrală e un non-sens, nu poate viețui. K. S. Stanislavski îi arăta elevului său Gorceakov drept calitate fundamentală a unui regizor „capacitatea de a observa, de a gândi și organiza munca în așa fel încît ea să trezească în spectator gândurile necesare contemporaneității“.

Faptul că mulți dintre regizorii noștri sînt investiți cu această capacitate, precum și creșterea ponderii regiei în arta spectacolului contemporan duce și la noi, ca și în alte părți, la apariția *spectacolelor de idei*. Urmărind relatările celor care au asistat la o reprezentație teatrală, veți observa că de obicei se povestește *piesa* și se califică jocul actorilor, montarea; există însă și cazuri cînd sînt povestite *spectacolele* pentru că au fost percepute în ființa lor sintetică, realizată cu organicitate. Asemenea spectacole nu exprimă numai ideile piesei, ci și acelea ale artiștilor despre piesă și lumea reflectată în ea, într-o creație interpretativă originală, în care scriitorul își vede valorificate nu numai liniile de ansamblu ale operei sale, ci și amănuntele, își redescoperă gândirea și își cunoaște parcă pentru întîia oară eroii, aplaudă forma teatrală cea mai expresivă în raport cu piesa dată. Aici spectatorul urmărește cu încîntare nu numai jocul replicilor și dispunerea personajelor în acțiune, ci și dialectica ideilor în procesul complex al afirmării unui adevăr major. *Švejk în cel de-al doilea război mondial* e un astfel de spectacol de idei : omul simplu își

bate joc de căpeteniile hitleriste, opinia oamenilor obișnuți e potrivnică telurilor fascismului, niciodată fascismul nu se va putea bizui pe oamenii cinstiți. Textul cerea prezența pe scenă a lui Hitler, Himmler, Goebbels, Goering. Regizorul Lucian Giurchescu și scenograful Dan Nemțeanu i-au adus ca pe niște personaje de carnaval venețian, cu capete enorme de carton care, păstrând trăsăturile portretelor reale, sugerează în același timp un cap de porc, un craniu de schelet etc. Cei patru soldați SS care păzesc înaltul comandament hitlerist par niște mecanisme bine reglate, dar pe măsură ce războiul se apropie de sfârșit articulațiile le ruginesc, pe uniforme negre apar oblojeli albe, iar ultima oară când anunță „sferele înalte” pe care le păzesc, în intonația corului vorbit răsună un semn de întrebare. Švejk, flămînd și înghețat, visează sub ninsoarea grea, pe o cîmpie rusească pustie, la prietenii săi din Praga. Actorul Florin Scărlătescu, întruchipîndu-l pe Švejk cu cască și manta nemțească, s-a rezemat de un stîlp indicator în dreapta scenei. În stînga se ivesc, cîntînd, prietenii săi. Nu se privesc unii pe alții, nu se văd, momentul de fantezie e încărcat de o amarnică suferință, iar conștiința spectatorului de nedreptatea cumplită care a stîrnit această suferință. Mai fiecare tablou constituie o inspirată și personală transpunere a textului, călăuzită de dorința de a înscrie spectacolul în plină actualitate, de a-l îndrepta cu valoare de avertisment împotriva revanșarzilor vest-germani. E în spectacol o comedie frenetică stîrnită de situațiile inventiv compuse de regizor și de umorul sec, masca veselă și inflexiunile comice ale glasului actorului principal. E totodată și umor grotesc, investit în caricaturizarea sumbră a marilor criminali, e și durere reținută sau strigată — o desfășurare de culori artistice vii, armonizate la indicația autorului, dar cu dibăcia proprie regizorului, într-un stil realist, puternic și îndrăzneț.

Fără prea multă gîndire din partea realizatorilor și în condițiile în care aceștia s-ar fi complăcut în prizonieratul textului, *De Pretore Vincenzo* s-ar fi arătat lesne pe scenă ca o povestire italienească din vremea

noastră, cu mult zgomot și sentimente puține, cu satiră dar și melodramă, cu un zîmbet, un suspin și un regret final. Ideea regizorului Dinu Cernescu a fost de a strînge strunele cam dezacordate ale acestei chitare napolitane, în așa fel încît ea să dea tonul rîvnit în adîncul sufletului său de însuși meșterul ce-a făurit-o. Ideea pictorului Jules Perahim a fost de a exprima hiperbolic, într-o metaforă majoră, originală, ceea ce De Filippo a gîndit timid sau mai puțin mărturisit. Și așa, printr-o detașare pozitivă de piesă, care a prilejuit o optică mai cuprinzătoare asupra-i, s-au născut pe scenă valori noi și, în ansamblu, o viziune nouă, mai substanțială decît a autorului, asupra realității transfigurate în text. Scenografia camerei locuită de hoțul visător, acest protestatar social în genunchi care e De Pretore Vincenzo, arată așa cum i-ar plăcea lui să arate : un pat enorm, mobilă caricat modernă... Statueta sfîntului Iosif adoptat ca patron al mărunțului apaș e, pe scenă, un colos care-și oferă protejatului numai picioarele enorme, strivitoare. Raiul, ascuns după o perdea uimitoare de mere roșii în ramuri verzi, e o adunare de snobi blazați, mahmuri domni în frac și doamne în toalete de seară, cu sulimanul rînced. Accentele antimistice sporadice ale piesei se transformă, în spectacol, în virulență anticlericală persistentă. Culorile prospectelor turistice se estompează în lumina necruțătoare a reflectorului care dezvăluie contradicțiile realității italiene contemporane, ies la iveală, crude, petele negre ale peisajului. Și deși interpretul principal de la București, Florin Vasiliu (nu însă și cel de la Ploiești, Toma Caragiu, care a făcut în spectacolul cu aceeași piesă o creație remarcabilă), participă parțial la reprezentație, pentru că nu intuiește decît coaja personajului nu și miezul, spectacolul, în ansamblu, are bogăție de idei, o frumusețe tristă învăluită într-o muzică tulburătoare, și o satiră fermă.

Tot astfel ni se pare a fi și spectacolul *Copiii soarelui*, pus în scenă de Liviu Ciulei și Lucian Pintilie, cu Liviu Ciulei în rolul Protasov. Valorile textului n-au impus aici o poziție critică în sens limitat, ci au solicitat o înțelegere profundă a destinului intelectualului abstras din cursul vieții sociale, inconștient de răul pe care-l

produce și uimit când îl întâlnește în viață, dornic să se înalțe și incapabil s-o facă, gândind avîntat și acționînd obtuz — așa cum e definit el de Gorki în condițiile anului 1905. În interpretarea actoricească și în viziunea regizorală, Liviu Ciulei a condamnat nu numai egoismul lui Protasov ci și individualismul burghez înlănțuindu-l pe creator și secîndu-i vлага, uscîndu-i rădăcinile — care s-au aflat cîndva în solul faptelor — și lăsîndu-l pradă celor mai buimace vînturi.

Act venețian de Camil Petrescu este numai aparent o evocare istorică, deși culoarea e studiată cu minuțiozitate impresionantă; în fapt, scriitorul lucra cu grijă neistovită ca prin complicatul tablou istoric să fulgere constant un înțeles contemporan. De altfel, ideea piesei s-a născut independent de cadrul istoric în care a fost încorporată, așa cum sufletul chinuit al lui Berlioz, căutînd să plaseze o violă solitară în miezul amintirilor poetice rămase din rătăcirile sale prin munții Abruzzi a găsit mult mai tîrziu, în *Harold*-ul lui Byron, cadrul necesar puternicei teme muzicale. Camil Petrescu mărturisește că a căutat îndelung „o epocă de exces analitic și de decadentă politică”, în care să-și situeze procesul social și moral intenționat la adresa propriului său timp. Așa s-a hotărît asupra Renașterii italiene, plantînd acțiunea într-o Veneție crepusculară, lîncezind în depravare și neputință. În spectacolul sobru și transparent pentru textul admirabil, realizat la Teatrul „C. I. Nottara” în regia lui Emil Mandric, publicul urmărește cu concentrare crescendo-ul calm și ferm al acțiunii, întorsăturile determinate de spirala ideii ce se afirmă scenă după scenă, ciocnirea replicilor, uneori cu luciri diamantine, atît de proprii personajelor, atît de moderne în expresie și tot atît de încrustate în epoca descrisă. Dragostea mistuitoare a lui Pietro Gralla pentru soția sa Alta se constituie și scenic ca un refugiu în fața unei realități sociale odioase, totodată ca o sfidare a ei. Configurat cu gravitate și suplețe de actorul George Constantin, condotierul își exprimă cu ironie mușcătoare pamfletul la adresa decăzutei Veneții. Servitorul Nicola, creat de Dan Nicolae, acumulează — lîngă calitățile native ale țăranului și îndemînarea

luptătorului încercat — o parte din cuceririle prețioase ale minții lui Pietro Gralla și-și formează încet, pe neștiute, o personalitate care va izbucni cândva liberă și triumfătoare. Spectacolul a luminat astfel o zonă vastă din aura de generalitate ce înconjură siluetele omenеști ale piesei. Regizorul a făcut să vibreze amplu metalul prețios din care sînt făurite personajele și să ne transmită reverberația filozofică răscolitoare a întîmplării petrecută de demult.

Se poate observa din asemenea exemple că spectacolul de idei este expresia unei atitudini critice consecutive, superioare, față de piesă. În asemenea spectacole, caracterizate de meditație și poezie elevată, creatorii se apropie cel mai mult de spectatori, pentru că le oferă un amplu material de gîndire prelucrat în forme accesibile prin simplitatea lor, atrăgătoare prin frumusețe și le deschid înțelegerea nu numai spre universul particular al piesei, ci și spre lumea contemporană pe care piesa o oglindește.

Spectacolul de idei, marcă a contemporaneității, nu se bazează numai pe ideea regizorală, ci și pe aspirația actorilor spre un stil contemporan.

În legătură cu problema stilului s-au purtat și se mai poartă discuții în presa de specialitate a țărilor socialiste; dar dacă se poate pune sub semnul îndoielii existența unui stil contemporan al tuturor generațiilor care se află azi în teatru, indiferent de țara unde, și condițiile în care creează, neîndoios, în schimb, că în țările unde s-a cîștigat o concepție unitară despre artă există străduința de a se închea un stil corespunzător trăsăturilor materiale și spirituale ale noii existențe a oamenilor. În ce privește teatrul nostru, se pare că aici se cristalizează, între altele, un stil de joc al tinerei generații de actori, care e prin excelență dramatic.

Factorii determinanți ai acestui proces pozitiv, integrat în dezvoltarea generală a teatrului nostru și stimulînd la rîndu-i această dezvoltare, sînt de naturi diferite. Determinantă e, desigur, realitatea nouă, socialistă din țara noastră, care oferă artei un model uman superior. O

înriurire categorică exercită, de asemenea, noua dramaturgie, care se despovărează treptat și hotărât de factologie în folosul descoperirii vieții spirituale bogate a omului nou — și, în genere, repertoriul de predominanță contemporană. Apoi, are influență apariția unor noi calități în arta spectacolului : caracterul realmente colectiv al actului teatral, rolul de conducător al regizorului, delimitarea mai strictă a scenografiei și recuzitei în folosul unei mai mari disponibilități spațiale pentru desfășurarea jocului actoricesc. Are o mare însemnătate faptul că majoritatea actorilor tineri sînt formați într-o școală de tip nou, cu o concepție științifică de învățămînt și o metodă unitară ; în această școală, care și-a serbat în 1964 o sută de ani de existență, printre profesori sînt și acei reprezentanți străluciți ai vechii generații, care au stat întotdeauna pe poziția realismului scenic, actori de generație mijlocie și artiști tineri care ei înșiși sînt pe poziții novatoare în arta scenică. Exerciță o înriurire extrem de pozitivă cerințele noului public spectator și legăturile felurite pe care actorii le au astăzi cu publicul.

Principala relație cu spectatorul, actorul tînăr o stabilește în timp ce joacă. La modul general, propoziția aceasta pare un truism — doar, prin natura îndeletnicirii sale, actorul se adresează totdeauna publicului. Într-adevăr... Și totuși există mai multe căi de contact cu publicul. Una e aceea statornicită de vechea școală de declamație : a te adresa direct publicului, rostindu-ți rolul cum se cînta odinioară aria de operă, la rampă. Se înțelege că o asemenea manieră ar fi considerată demodată de publicul actual. O altă cale este aceea a ignorării totale a publicului, prin topirea actorului în personaj și detașarea netă a scenei de sală. Această cale a fost propusă de cei ce au înțeles dogmatic, îngust, învățătura despre „trăire“ și care, în genere, nu pricepeau sau nu voiau să priceapă, corelația necesară dintre acțiunile psihice și acțiunile fizice pe scenă. În momentul de față se dezvoltă în teatrul modern o nouă atitudine a actorului față de public ; spectatorul este *copărtas* cu actorul în trăirea piesei, actorul joacă împreună cu spectatorul, nu *este* de la început personajul, ci *devine* în

desfășurarea reprezentației. Urmăriți jocul tinerilor Leopoldina Bălănuță și Andrei Codarcea în *Prima întâlnire*, la Teatrul pentru tineret și copii : ei au din când în când monoloage pe care le rostesc către sală. Dar în felul cum sînt gîndite și rostite, ele apar ca destăinuirea frămîntărilor acestor eroi contemporani făcute de ei înșiși prietenilor din sală ; și nu numai o destăinuire, ci și o invitație de a judeca dacă ceea ce face el, eroul, e bine sau rău făcut ; și nu numai o destăinuire și o invitație, ci și o solicitare la meditație asupra modalității de a rezolva o problemă morală sau alta, așa sau altminteri. Astfel, spectatorul e chemat să construiască treptat personajul împreună cu actorul și intuiește că actorul îl solicită acordîndu-i încrederea.

Bucură îndeosebi constatarea că actorii tineri interpretează din ce în ce mai profund și mai complex omul nou din ziua de azi a patriei. E de reliefat, în același timp, că actorul tînăr modelează azi toate rolurile — adică și cele din piesele clasice universale și cele aparținînd dramaturgiei actuale a altor popoare — în raport cu omul nou. Este înlăturată cu din ce în ce mai multă perseverență maniera reconstitutivă, muzeală a personajelor clasice, în folosul unei interpretări care, utilizînd doar datele strict necesare despre aspectul exterior al epocii căreia i-a aparținut personajul, oferă un punct de vedere contemporan asupra structurii sale psihice. De pildă, nu exactitatea aspectului și identității romane a lui Octavian Cezar interesează în interpretarea dată rolului de tînărul Cristea Avram în spectacolul *Antoniu și Cleopatra* (la Teatrul „C. I. Nottara”) deși, firește, inexactitățile documentare ar fi supărătoare ; ci precumpănitoare este deslușirea, prin meandrele acestui extrem de sinuos și dificil rol, a rațiunilor și consecvenței politice a imperatorului — conferindu-se astfel rolului un sens din perspectiva actualității. Este din ce în ce mai ferm părăsită de către actorii tineri mimarea caracteristicilor exterioare ale unor personaje din alte țări, în favoarea explorării cu precădere a conținutului sufletesc al acestor personaje și a afirmării pregnante a ideii călăuzitoare a rolului. Tînăra englezoaică Ellie din *Casa inimilor sfărîmate* (Teatrul de Comedie) este înfățișată de Sanda Toma

mai puțin „britanic“, dar ambiția de a parveni a eroinei, tribulațiile sentimentale ale adolescenței încâlcite mereu cu calculele ariviste și ripostele mărginit nonconformiste sînt exprimate cu subțirime și claritate și luminează excelent esența personajului. Potentatul Enesimo Lupus din spectacolul Studioului Institutului de artă teatrală și cinematografică, *Centrul înaintaș a murit în zori*, care a fost interpretat în chip impresionant de Gheorghe Dinică, era prea puțin argentinian, sud-american în genere, fiind mai ales personajul odios care nu poate exista decît ca stăpîn crud de sclavi. Stilul de interpretare al tinerilor actori e marcat de sporirea ponderii aspectului general-abstract al imaginii personajului — nu în dauna aspectului său individual-concret, ci prin esențializarea trăsăturilor concrete, printr-o individualizare mai concentrată. Toate acestea constituie o concepție mai nouă și mai profundă a ceea ce numim îndeobște poziția critică a actorului față de rol, atitudinea sa contemporană față de indiferent care personaj.

Stilul tinerei generații de actori nu mai cunoaște afectarea pedantă, ci spontaneitatea naturală. Jocul tinerilor e străbătut de un fluid rațional, fiind caracterizat de autocontrol lucid, permanent. În loc de fărîmițarea rolului în zeci de detalii ne semnificative, ca podoabele zornăitoare dar fără preț, se afirmă acum expresia înche-gată, unitară a rolului în cadrul căreia detaliul nu e studiat aparte și adăugat, ci e determinat de întreg, fixînd de obicei o nuanță importantă. Deoarece noul actor nu mai caută să stimuleze la spectator reacția fiziologică a rîsului sau plînsului, ci o stare de spirit, un impuls moral, o opinie înaintată, el, actorul, nu mai are nevoie de artificiul gestului comic mecanic sau de tremolo-ul lacrimogen — aceste floricele ale vechiului stil se veș-tejesc și pier. În schimb, în cadrul prezentării personajului apar din ce în ce mai evident profunzimea psihologică și avîntul poetic, inspirația fosforescentă eliberată de obsesiile declamației și fixațiile pozei, precizia, claritatea și pregnanța expresiei, laconismul logic. Ritmul e dinamic sau, cînd e altminteri, încărcat de dinamism potențial, mișcarea e energică, viguroasă, ageră. Aceste trăsături ale unui stil contemporan pot fi întîlnite pe

toate scenele într-o afirmare masivă sau parțială, dar totdeauna cuceritoare. Gheorghe Dinică, Valentin Plătareanu, Sanda Toma, Mihai Pălădescu la Teatrul de Comedie, Leopoldina Bălănuță, Tatiana Ieckel, Nicolăe Pomoje, Ion Marinescu la Teatrul pentru tineret și copii, Liliana Tomescu, Rodica Sanda Țuțuianu, Cristea Avram, Ion Dichiseanu, la Teatrul „C. I. Nottara”, Marga Anghelescu la Teatrul Muncitoresc CFR, Victor Rebengiuc, Octavian Cottescu, Ileana Predescu, Rodica Tăpălagă, Irina Petrescu la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, Emanoil Petruț, Gheorghe Cozorici, Gheorghe Popovici-Poenaru, Coca Andronescu, Florin Piersic, la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, Silviu Stănculescu la Teatrul Regional București, Silvia Popovici la Teatrul Național din Cluj, George Motoi la Bacău, Gilda Marinescu la Timișoara, Emma Elekes la Satu Mare, Stela Popescu la Teatrul satiric-muzical „Constantin Tănase”, Ion Beșoiu la Sibiu, Ion Niciu la Galați, Radu Voicescu la Piatra-Neamț și mulți alții, în aceleași teatre și în altele, afirmă trăsăturile unui nou stil. Ei demonstrează practic, alături de cei mai buni actori ai generațiilor mijlocii și vîrstnice, că în arta noastră interpretativă meșteșugărismul obtuz a și fost înlocuit, în linii esențiale, de un profesionalism elevat.

Unii spun că nu e cazul a se impune actorilor un anume stil interpretativ și că cercetarea în acest domeniu se cuvine a fi pur speculativă. Într-adevăr, nu trebuie impus ci trebuie cucerit un stil care să îngăduie cea mai nestîmjenită afirmare a personalității interpretului, nu trebuie decisă valabilitatea unui oarecare stil, ci sprijinită anume cristalizarea unui stil modern, prin luptă împotriva stilurilor demodate și dăunătoare conținuturilor noi ale artei noastre contemporane.

Aceluiași conținut îi pot corespunde o multitudine de forme — spun alții — ca atare trebuie acceptată ca naturală o multitudine de stiluri de interpretare... Dar dacă, într-adevăr, același conținut îi corespund o multitudine de forme, apoi înseamnă că există și unele — să zicem, puține — forme care nu-i corespund. Nu putem avea o atitudine egală, nediferențiată față de forme și

stiluri în artă. Forma unei lucrări artistice — și personajul realizat pe scenă e o lucrare artistică — este determinată nu numai de conținutul ei, ci și de alți factori (cu o determinare secundară): deprinderile psihice, de clasă, ale gândirii, limbajul, stilul de viață al unei clase sau alteia, nivelul general al culturii materiale, influența culturii popoarelor vecine, inerția trecutului sau setea de înnoire. Făcând această precizare cardinală, A. V. Lunacearski conchidea, pe drept cuvânt, că fiecărui conținut îi corespunde oarecum o singură formă optimă. Victor Hugo făcuse o afirmație asemănătoare la un ton categoric; „O idee n-are niciodată decât o singură formă care îi este proprie, care este forma ei excelentă, forma ei completă, forma ei riguroasă, forma ei esențială, forma preferată de ea și care izvorăște totdeauna împreună cu aceasta... Nu există nimic mai inseparabil, mai aderent, mai consubstanțial, decât ideea și forma ideii.“ E interesant de amintit și ce a scris Giorgio Vasari despre gândurile lui Michelangelo atunci când acesta a început să îndrepte planurile inițiale ale bisericii San Pietro, lăsate de Rafael, Bramante, Baldasare și Sangallo: „... a pus să se lucreze cu o râvnă deosebită mai ales în acele locuri unde construcția își schimba stilul arhitectonic, dorind ca să-și capete forma definitivă, pe care să n-o mai poată modifica nicicând nimeni“. Deci, așa cum e căutat adevărul viu, trebuie căutată și forma optimă care să-l exprime, adică acea formă care să transmită, la nivelul cerințelor contemporaneității și în chipul cel mai pregnant, ideea rolului, mesajul spectacolului. Timpul cere a se milita pentru un stil contemporan — pe coordonatele realismului socialist și în ambianța de proliferare în mod natural a celor mai felurite maniere și înclinații personale — care să reprezinte drumul optim, cel mai eficient, spre inimă și mintea spectatorului de azi.

Cristalizarea unui stil de joc contemporan al tinerei generații de actori se face în cadrul unui proces complicat, care va avea, desigur, nevoie de timp pentru a se desăvârși. Se află, în teatru, chiar actori tineri care împieteză asupra evoluției acestui proces pozitiv, prin conservarea leneșă a unor cusururi ale vechii arte decla-

matorii, prin faptul că nu se frământă să caute, ci se mulțumesc să scoată din garderoba mîncată de molii a vechiului teatru, haina cea mai la îndemînă pentru personaj. Există printre creatorii tineri oameni care fiind fascinați, narcisic, de darurile lor naturale nu se mai îndură să le adauge efortul studiului și observația atentă a realității. Sînt tineri care nu se bizuie mai de loc pe propria lor inspirație, ci confecționează rolurile croitorește, după ce au cerut regizorului să le dea tiparul și măsura. Formarea unui stil nou se face în luptă. Biruința e condiționată de o gîndire profundă a actorului asupra piesei și rolului, de însușirea temeinică a unui mereu mai vast material cultural într-o acțiune continuă de cultivare. În această luptă, actorii înșiși au rolul hotărîtor. Dar, pe lîngă ei, și alții. Butada lui Paul Eluard : artiștii creează ochi noi, criticii ochelari — sugerează, de pildă, rolul însemnat al criticii. Căci critica e menită să-l ajute atît pe artist, și să-i lumineze drumul, cît și pe spectator, și să-i faciliteze discernămintul.

Pentru ca Icar să poată îndrăzni a se apropia de soare, a existat înțelepciunea și îndemînarea lui Dedal, care i-a făurit aripile. Pentru ca tinerețea să-și ia avînt, ea are nevoie să simtă sub picioare terenul ferm al tradiției constituită de generațiile anterioare. De aceea este potrivit ca remarcînd aspirația spre stil a tinerei generații de actori, să examinăm în același timp coordonatele interpretării actuale pe suprafața întregului front actoricesc.

Rolurile interpretate pe scenele românești au un conținut principial nou. E evidentă străduința de a se înfățișa clar personajele în atitudinea lor generală față de viață și de a se exprima un verdict clar cu privire la această atitudine. Barabás, personajul generos, sceptic, vag umanitarist din *Ultimul tren* (Teatrul din Tg. Mureș), evolua limpede spre o înțelegere superioară a diversionismului șovin și a necesității combaterii lui directe, întregindu-și astfel personalitatea. György Kovacs a condus eroul cu delicatețe, dar ferm, spre această înțelegere superioară, trecînd aproape pe nesimțite, cu o finețe excepțională, de la comportarea molatică la gestul decis,

de la privirea imprecisă la concentrarea privirii, de la replicile aruncate parcă la întâmplare și de dragul discuției, la intervenția promptă, călăuzită de o idee fermă. Teribilov din *Baia* (Teatrul Muncitoresc CFR) involua cu claritate, descoperindu-și esența prin lepădarea, rînd pe rînd, a aparențelor : nu e un activist laborios, ci un încurcă-lume și un birocrat ; n-are convingeri stabilite, e un demagog, n-are o concepție nouă despre căsătorie și familie, cum o afișează, ci e un ipocrit mic-burghez — nu poate avea loc în mașina ce pornește spre viitor. Jules Cazaban, interpretînd frenetic personajul, îl despuia cu violență de attributele cu care se împăunează. Și într-un caz și în celălalt, claritatea trebuie înțeleasă nu în sensul simplificării, ci al urmăririi clare a ideii într-o prezentare bogată, amplă a rolului. Sticla obișnuită de geam e tot atît de transparentă ca și cristalul, numai că apele acestuia din urmă sînt mai pure și mai prețioase. Marii actori pomeniți prestau un joc de o claritate cristalină.

Aici, și în alte roluri din alte spectacole, se vedește cum și cît sînt de preocupați actorii de sufletul rolului. Există actualmente un număr însemnat de interpreți în multe teatre, care îndeplinesc în acest fel scopul principal al artei teatrale, constînd în crearea „vieții spiritului omenesc“, a rolului și a piesei, în întruchiparea artistică a acestei vieți într-o formă scenică ireproșabilă.

O remarcabilă tendință pozitivă se arată a fi compunerea rolului — chiar în cazul acelor eroi care altădată erau creionați fără preocupări deosebite. Profesorul Miroiu era înfățișat îndeobște ca un om simplu și modest, puțin ridicol în izolarea sa. Compoziția (fără accesorii de mască) a acestui mare artist care e Radu Beligan a făcut ca tînărul intelectual din orașul de provincie să fie el însuși *Steaua fără nume* din piesa lui Sebastian ; căci compoziția a căutat noi dimensiuni interioare ale personajului, noi căi de generalizare a frumuseții sufletești a omului care gîndește și visează într-o lume potrivnică gîndurilor și visurilor sale poetice.

De asemenea, e notabilă tendința spre încredințarea rolului actorului cu înfățișarea fizică și disponibilitatea spirituală cea mai potrivită, căci și acestea se constituie

în elemente ale formei personajului scenic. Grigore Vasiliu-Birlic era chiar Toma Căbulea din *Valea Cucului*, bătrîn arțăgos dar și mucalit, cinstit și hotărît, vesel și aspru, inimos pînă la sacrificiu pentru „viața cea nouă”. Irina Răchițeanu-Șirianu a dat o flacără neobișnuită femeii mature care închidea în ea o imensă dorință de viață și poftă de răzbunare (*Lady în Orfeu în infern*, pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale”).

Acum se studiază dintr-un punct de vedere mai larg, funcțional, limbajul, vechile cuceriri ale artei dicțiunii fiind subsumate unei expresivități moderne grefată mereu pe sensuri. În monumentalul său *Richard al III-lea*, artistul poporului George Vraca rostea cumpletele replici ale strîmbului Plantagenet cu o dicțiune pură și cu o cadență energică, înțelesul lor nu se rătăcea niciodată pe la cotiturile rimelor ori la barierele cezurilor. Nimic din ce rostea Lucia Sturdza Bulandra în *Mamouret* nu scăpa spectatorului, datorită valorificării maxime a fiecărei silabe de către marea artistă. Fiecare replică spusă de Margareta Baci (în *Mutter Courage* — Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași) răsuna ca pe sub bolți de aramă, cu apăsarea cea mai naturală cu putință pe accentele emoționale firești. Dicțiunea neclară, cuvintele rostite cînd dintr-un colț cînd din altul al gurii, alternările nefirești țipăt-șoaptă, trăgănarea sîcîitoare ori precipitarea supărătoare se mai întîlnesc, dar ele — din fericire — nu constituie regula.

E de subliniat și studiul mai meticulos al plasticii în prezentarea rolului, știința de a polariza atenția asupra personajului care nu acționează ci reflectează, precum și comunicarea cu partenerul săvîrșită chiar și în momentele de tăcere. Se remarcă azi și o înțelegere mai adîncă a caracterului popular al interpretării eroilor. Simplismul de altădată face loc — pe alocuri cu greu, dar face — simplității sugestive; schematismul gol e învins de caracterizarea multilaterală a personajelor pe linia accesibilității ideilor rolului: figurile eroilor populari au trăsăturile cuvenite, eroice, patriotice, și frumusețea firească a unor oameni inspirați de un ideal nobil. Femeia-Comisar a fost un veritabil erou popular

(în spectacolul *Tragedia optimistă* la Teatrul Național „I. L. Caragiale” — interpretată de Marcela Rusu), consecvent pînă la moarte credinței sale în triumful Revoluției, transmițându-i spectatorului cu efuziune această credință. În cazul unui personaj popular încărcat cu semnificații simbolice ample (Bertoldo-Toma Caragiu, în *Bertoldo la curte*) sau în reprezentarea satirică a unui personaj afirmat altădată ca funciarmamente pozitiv (Preotul satului — Ștefan Ciubotărașu în *Recolta de aur*), ori semnificînd un caracter rar, de mare distincție sufletească (Alexandru Andronic în *Ultima oră* — Costache Antoniu la București și Lohinszky Lorand la Tîrgu Mureș) conținutul e accesibil spectatorilor, personajele se înscriu în mod tipic în lumea din care autorii lor au vrut să facă parte.

E de observat că trăsătura aceasta a caracterului popular e pregnantă în majoritatea rolurilor, datorită și priceperii mai dezvoltate a actorilor de a individualiza rolul prin particularități ale temperamentului, comportării și altele, și, în același timp, de a-l generaliza prin felul de a-l încadra în acțiune, prin relațiile cu mediul și celelalte personaje, prin prezentarea lui de ansamblu în spiritul propus de textul literar. De observat, de asemenea, la același capitol, preocuparea mai stăruitoare pentru rolul de mică întindere (Aura Buzescu în secretara Werner din *Ultima oră*, Eugenia Popovici în *Surorile Boga*, Radu Beligan în *Procesul domnului Caragiale*) pentru rolul mut, pentru simpla prezență, ceea ce dă valoare masei în spectacol, și, adesea, fizionomie personajelor anonime.

Nu se poate, evident, încerca o satisfacție definitivă față de stadiul actual al interpretării actricești. Ca multe alte fenomene suprastructurale, și arta teatrală trăiește un proces transformator. Actorul parcurge și el, prin luptă cu o moștenire eclectică, uneori împovărată, drumul spre culmile veritabile ale artei scenice. Distingînd ceea ce e valoros și înaintat, nu se poate trece cu vederea ceea ce e inert, înapoiat în arta actorului, atitudinile regizorale învechite și care constituie o frînă în dezvoltarea artei actricești, lipsa de preocupare în

unele colective pentru însușirea unui sistem de creație și pentru studiul metodic. Combaterea șablonului se desenează ca o obligație foarte actuală, mai ales pentru acei actori care prea iute hotărăsc să perpetueze procedee-tip văzute la alții, ori experimentate de ei înșiși cu succes într-o oarecare împrejurare. Nu seamănă doi oameni aidoma între ei, nici două roluri identice între ele. Întruchiparea e un proces creator, original și nu o operație mecanică de copiere, în limbaj și gesturi, a rolului scris, de imitare servilă a altuia, de autopastișă. După cum lipsa efortului de întruchipare, lenevia talentului care se expune pe sine în toate rolurile fără să le caute substanța și chipul propriu, ucide pînă la urmă nu numai personajele, dar și talentul însuși.

Spectacolul contemporan implică observarea aprofundată a realității de către artist în forme diverse, personale, nu birocratice și turistice, ci cu aplicație la sarcinile concrete puse de o piesă, de un rol și, în același timp, în perspectiva acumulării continue a unui fond global de observații directe asupra oamenilor de azi, asupra felului lor de a trăi și de a gândi. Relația dialectică dintre teatru și publicul său presupune înnoirea stăruitoare a cunoștințelor artiștilor despre cerințele spectatorilor, sondarea continuă a opiniei publice teatrale.

Că gustul publicului crește simțitor și în mod constant — e un fapt. Spectatorul de azi are o perspectivă de ansamblu asupra teatrului și formulează judecăți care nu mai privesc doar o singură reprezentație. De altfel, se micșorează mereu numărul spectatorilor întâmplători, care văd accidental un spectacol și se pot lipsi multă vreme apoi de acest bun spiritual. La o conșfătuire cu spectatorii teatrului din Bîrlad, un inginer de la Fabrica de rulmenți a menționat cu umor că pînă la o vreme subiectul principal de discuție în întreprindere, luni dimineața, erau rezultatele sportive. De la un timp însă, luna se discută aprins și îndelung despre spectacolele de duminică.

Cerințele față de orientarea teatrului au crescut calitativ și s-au diferențiat. Pretinzînd teatrului contem-

poraneitate, spectatorul presupune ca aceasta să fie realizată pe o arie largă de cuprindere a tuturor literaturilor, cu cel mai divers repertoriu, fără sclerozări într-un gen sau o factură artistică anume. Iar în ce privește reflectarea actualității pe scenă, de unde în urmă cu câțiva ani se făceau observații timide și de amănunt cu privire la veridicitatea detaliilor, cu criteriul empiric „mi-a plăcut” sau „nu mi-a plăcut”, astăzi considerațiile spectatorilor capătă, frecvent, generalitate și profunzime, raportarea e făcută nu la faptele brute din realitate oglindite pe scenă ci, din ce în ce mai afirmat, la indiciile de autenticitate expresivă. Judecata estetică a spectatorului se exercită nu numai în spațiul confruntării cu ziua de azi, ci și cu cea de mâine. E cercetat destinul personajelor și înainte de intrarea în scenă și după ce părăsesc scena. Un loc însemnat în discuțiile spectatorilor începe să-l ocupe fenomenul de regie a spectacolului. Se emit judecăți de valoare asupra stilului interpretării și eforturilor de compoziție, militându-se pentru procedee moderne de interpretare, împotriva manierismului și retorismului. Scenografia e supusă unei analize multilaterale care vizează nu numai corespondențele cu realitatea, ci și spiritul în care au fost realizate.

Dinamica evoluției gustului, lărgirea continuă a opiniei publice teatrale și aportul creator al spectatorilor în lupta pentru o calitate superioară a producției artistice, definesc un public nou, factor real de progres în teatrul nostru contemporan.

Un oaspete străin, vechi om de teatru, umblat prin lume, a spus că el a întâlnit aici la noi nu numai artiști talentați, ci și un public talentat. Musafirul nostru cunoscuse doar spectatorii bucureșteni, și pe aceia doar la reprezentațiile trupei cu care venise în turneu. Dar caracterizarea lui era profundă și e susceptibilă de a fi generalizată. Succesele teatrului nostru, pe calea contemporaneității exprimă, printre altele, și o încredere sporită în spectator, în capacitatea lui de cuprindere și pătrundere a operei de artă, un rezultat al înțelegerii sensibile și fine de către artiștii teatrului nostru a așteptărilor publicului de azi, a cerințelor contemporaneității în artă.

Privind cu atenție cele mai bune spectacole ale noastre descoperim, printre alte calități ale lor, respectul pentru spectatorul care gîndește și efortul de a-i crea disponibilitatea necesară de gîndire asupra a ceea ce i se prezintă pe scenă. S-au intensificat și diversificat preocupările pentru un teatru care urmărește stimularea veritabilă a gîndirii, potrivit aglomerării de concluzii gata formulate.

Pe aceste considerente și reamintind accepția termenului propus la început s-ar putea spune că contemporaneitatea constituie climatul firesc al teatrului nostru de azi.

Iar din punctul de vedere al dezvoltării, un țel constant.

TENDINȚE NOI ÎN DRAMATURGIA ORIGINALĂ

Contemporaneitatea ! Iată redusă la un singur cuvînt preocuparea de căpetenie a oamenilor de teatru din țara noastră. Spun a *oamenilor de teatru*, cu toate că în cele ce urmează va fi vorba în special de autorii dramatici, pentru că activitatea acestora din urmă e strîns legată de viața teatrelor, de creația regizorilor, scenografilor, actorilor. Ar fi, în adevăr, greu de conceput dezvoltarea unei dramaturgii contemporane fără o mișcare teatrală frămîntată de marile probleme ale epocii, de permanenta căutare a unor modalități scenice inedite, corespunzătoare problematicii omului de azi, felului său de a concepe viața, într-un cuvînt, caracterului său. Mișcarea noastră teatrală, mișcare largă, cuprinde creatori de diferite generații, reprezentînd diferite personalități și stiluri, cu toții pătrunși însă de sentimentul comun că trăiesc cea mai grandioasă epocă din istoria omenirii, cînd pe întreaga planetă au loc uriașe transformări sociale, iar geniul uman a luat cu asalt cosmosul. Ei sînt în același timp conștienți de înalta răspundere ce le revine, ca unora care trăiesc în acea parte a lumii unde omul s-a eliberat pentru totdeauna de robia milenară, unde artistul și-a cîștigat libertatea nu numai de a exprima năzuința spre o viață cu adevărat umană, ci de a contribui prin creația sa la construirea acestei vieți. A fi *contemporan* înseamnă pentru oamenii noștri de teatru — ca și pentru artistul în general — tocmai această prezență în epocă, tocmai această responsabilitate față de ea.

Asigurînd omului de artă condiții materiale mereu mai bune și libertatea de creație în gradul cel mai înalt cunoscut pînă acum în societatea omenească, orînduirea socialistă îi dă posibilitatea să-și concentreze toate capacitățile într-o singură direcție, și anume în direcția participării sale la construirea unei noi culturi, a unei noi arte, izvorîta din înseși noile realități sociale, îi dă posibilitatea să joace rolul pe care l-au visat totdeauna marii creatori, și anume acela de artist-cetățean al epocii sale, îi pune la îndemîină acel climat de creație fără de care o adevărată muncă artistică nu e de conceput.

În flagrantă opoziție cu acest climat de creație, care a devenit aerul de fiecare zi al vieții noastre, e de-a dreptul dureros să citești mărturiile unor mari artiști ai Apusului, care vorbesc cu luciditate despre inutilitatea efortului lor, despre faptul că strădaniile lor sînt întîmpinate de o tot mai accentuată indiferență a publicului. Mă gîndesc, de pildă, la un articol al lui Peter Brook publicat în *World — Premières Mondiales* sub titlul *Recherches pour une faim*. Peter Brook scrie, între altele : „...Nu mai putem crede că o activitate artistică, oricare ar fi aceasta, este necesară. Adevărul înfricoșător este că, dacă s-ar închide toate teatrele din această țară (Anglia — *n.n.*), singura impresie de pierdere ar fi o senzație colectivă politicoasă, a lipsei unei anumite comodități civilizate, așa cum ne-ar lipsi autobuzele sau apa curentă. Emoția, indignarea ar fi cele resimțite de contribuabil. Ar exista un subiect de conversație mai puțin. Dar s-ar auzi oare un adevărat protest susținut care să dovedească că ne lipsește ceva, că există o «foame» ?” După ce afirmă categoric : „Sîntem toți de acord pentru a spune că teatrul burghez a decedat” — Peter Brook continuă : „Vreau să subliniez vidul în care ne aflăm în momentul de față și necesitatea unei căutări. Ce anume să căutăm ? Ceva ce nu vom cunoaște și nu vom putea defini decît după ce vom fi găsit.”

Mi-a parvenit acest articol în ziua în care, pe scena Teatrului de Comedie, piesa lui Alexandru Mirodan *Celebrul 702* împlinea trei sute de spectacole. *Celebrul 702* este piesa cu care teatrul și-a inaugurat în 1961 acti-

vitătea. Se știe că Teatrul de Comedie s-a impus în mișcarea noastră teatrală cu lucrări dramatice românești contemporane, scrise de autori sub patruzeci de ani. Citeam articolul lui Peter Brook și-mi dădeam seama că situația descrisă de el este normală atunci când milioanele de oameni frământați de grele probleme de viață, teatrul nu reușește să le dea nici un răspuns, pierzându-și în felul acesta funcția socială. În condițiile noastre, tocmai această funcție care se exercită liber face marea atracție a maselor față de teatru, determină o comuniune indestructibilă între creatori și public. La noi „foamea” de care vorbește Peter Brook — foamea de teatru, foamea de artă, foamea de cultură — nu trebuie căutată. Ea este una din caracteristicile vieții noastre de fiecare zi, un motor puternic al dezvoltării creației artistice. Și nu poate fi mai mare fericire pentru omul de artă decât aceea de a ști că între el și contemporanii lui nu există zid despărțitor, ci un permanent colocviu, că-și poate mereu înprospăta izvorul creației din entuziasmul vital al maselor, că fiecare zi îi aduce în fața ochilor o nouă minune făurită de geniul eliberat al poporului, că arta lui e așteptată, e trebuincioasă oamenilor, ca o înțeleaptă și emoționantă călăuză. Întotdeauna când teatrul a reflectat în mod original semnele caracteristice ale vremii, noul din viață, când a luptat pentru stîrpirea vechilor moravuri și năravuri, când a fost o arenă a dezbaterii problemelor ce frământau omenirea, el a devenit o necesitate. Când s-a depărtat de suflul viu al contemporaneității, când și-a pierdut ideile, forța de înrîurire, când a devenit doar un divertisment bun să-ți omori cîteva ceasuri, publicul — mai devreme sau mai târziu — i-a întors spatele. Or, dacă la noi acest lucru nu se întîmplă, e datorită faptului că teatrul devine tot mai mult o asemenea arenă.

Cele mai bune lucrări dramatice, cele mai iubite de spectatori, și care au asupra lor o deosebită forță de înrîurire, sînt tocmai lucrările pătrunse de spiritul dezbaterii de idei, a ciocnirii între caractere. Spectatorul așteaptă din partea teatrului răspunsuri la problemele

sale de viață, iar pentru dramaturg, a da aceste răspunsuri de pe pozițiile filozofice ale celui mai înaintat umanism — umanismul comunist — constituie elementul de bază al contemporaneității. Din acest punct de vedere, ultimele noastre stagioni teatrale au fost deosebit de concludente. Ele au adăugat repertoriului original noi lucrări în care pătrunderea autorilor în universul sufletesc al eroilor este mai profundă. Semnificativ este și faptul că teatrul câștigă din ce în ce noi aderenți, ceea ce se poate explica în primul rând prin popularitatea de care se bucură, dar și prin aceea că el constituie o tribună directă de contact cu publicul. Consacraților geniului, ca de pildă Mihail Davidoglu, Lucia Demetrius, Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Mircea Ștefănescu, Laurențiu Fulga, dramaturgi care au creat de-a lungul anilor cea mai bogată și valoroasă parte a repertoriului original contemporan, li s-au adăugat poeți și prozatori ca Mihai Beniuc, V. Em. Galan, Andras Sütö, Titus Popovici, István Nagy, Eugen Barbu, și autori dramatice ca Al. Mirodan, Paul Everac, Dorel Dorian, Al. Voitin, sau tineri proveniți, în special, din presă, publicistică, reportaj și schița literară de actualitate ca : Sergiu Fărcășan, Teodor Măzilu, Radu Cosașu, Gh. Vlad, Nicuță Tănase, Aurel Storin, Sandor Huszar, Teofil Bușecan etc. Toți aceștia au lărgit peisajul dramaturgiei originale contemporane, atât prin timbrul specific propriei lor personalități creatoare, cât și prin abordarea unor zone noi de investigație din ampla tematică a devenirii comuniste a societății, a formării noii conștiințe corespunzătoare acestei societăți.

Se spune îndeobște : tema partidului — temă mare ! Mi se pare că ar trebui să se spună mai curînd : tema partidului, temă fundamentală a literaturii (deci și a dramaturgiei) realist-socialiste. În sensul acesta, cred că și despărțirea care se face adesea în piese despre partid — înțelegîndu-se eroica luptei, romantica revoluționară — și piese pe teme cotidiene, cu caracter, să-i zicem, general uman, este nu numai artificială, ci gre-

șită de-a binelea. Modul acesta de a pune problema duce la unilateralizarea temei partidului, temă prin esența ei atotcuprinzătoare în epoca revoluției proletare, a construirii socialismului și comunismului. La fel de unilaterală și necreatoare este, după părerea mea, despărțirea mecanică între trecutul de luptă al partidului și lupta sa din zilele noastre. Indiferent din ce moment abordăm tema partidului, ea trebuie privită multilateral, descoperite inepuizabilele ei implicații în viața societății. Fie că acțiunea se petrece înainte de 23 August 1944 sau azi, fie că e vorba de acțiuni de luptă sau de relații umane de zi cu zi, esențial e chipul moral al comuniștilor, modul lor de a concepe viața și lumea, manifestările concrete ale acestor concepții în toate împrejurările, între ei și în raport cu lumea înconjurătoare. Și aceasta tocmai fiindcă forța colectivă, forța partidului stă în forța fiecărui comunist luat individual, în forța morală a acestui nou tip uman, purtător a tot ce e mai înaintat în societate, treaptă încă neîntâlnită în conștiința omenirii și caracteristică pentru epoca pe care o trăim. Privită astfel, tema partidului devine în adevăr tema *unică și fundamentală* a vieții noastre, diferitele etape istorice ale luptei sale nu se mai despart, ci se continuă în mod firesc, iar eroii comuniști, fie că apar la Grivița sau Doftana, în marile întreprinderi socialiste, în satele colectivizate sau în instituții de cultură, prezintă același ideal slujit de trăsături de caracter ce se dezvoltă neconținut în condiții noi. Iar dacă socotim că domeniul de activitate al comuniștilor este fără limită, pretutindeni unde domnește viața vie, că obiectivul de bază al partidului a fost și a rămas consecvent construirea societății în spiritul umanismului comunist, unicitatea temei partidului apare și mai limpede. De aceea, nu despărțiri artificiale în *piese de partid* și *piese de fiecare zi*, nu *piese de ieri* și *de azi*, ci aceeași permanentă și unică dezbatere (cu zeci și sute de aspecte) în jurul idealului comunist confruntat cu lumea veche, indiferent de momentul istoric și zugrăvirea romantică, plină de profunzime și îndrăzneală, a victoriei acestui ideal, adică a creării noii societăți.

După eliberarea țării, când teatrul și-a ocupat din plin locul de tribună a marilor idei și sentimente, când dramaturgiei noastre i s-au deschis larg scenele, tema partidului a început să răsună puternic în procesul de făurire al noii dramaturgii realist-socialiste, împletind evenimentele la care dramaturgii participau nemijlocit, precum și marea tradiție de luptă revoluționară a comuniștilor din România. Dominante sînt, firește, piesele care reflectă momentul Eliberării. Chiar dacă în unele piese, ca *Dictatorul* lui Alexandru Kirițescu, nu figurile comuniștilor apar pe primul plan, ele rămîn totuși prime lucrări ale dramaturgiei noastre care reflectă prăbușirea regimului burghezo-moșieresc. Aproape că nu e dramaturg român care să nu fi urmărit prezentul și trecutul într-o unitate organică, unii dintre ei legînd lupta revoluționară a comuniștilor cu un fir istoric mai depărtat, cu lupta populară pentru libertate încă înainte de înființarea partidului comunist. Ar fi interesant de studiat cum se reflectă acest fenomen de reconstituire a procesului de luptă pentru libertate în opera dramaturgilor noștri. Nu este oare semnificativă această investigație, această nevoie de a privi lupta comuniștilor în lumina mării tradiții de luptă a poporului, ca o continuare și o încununare a acestei tradiții? Îl voi pomeni din nou pe Camil Petrescu. În timp ce-l preocupa chipul lui Bălcescu, despre care ne-a lăsat strălucita piesă cu același nume și monumentalul roman *Un om între oameni*, lucra la *Roata norocului*, piesă inspirată din evenimentele din preajma eliberării și primii ani ai puterii populare. Să ne gîndim la filmul și piesa lui Cezar Petrescu scrisă în colaborare cu Mihai Novicov, *Nepoții gornistului*. Ce splendidă idee a continuității luptei populare pentru libertate! Dar chiar la autorii care n-au mers pe drumul unor asemenea sinteze istorice, găsim investigația dramatică paralelă în trecut și prezent. Mihail Davidoglu debutează cu *Om din Ceatal*, pentru a aduce apoi primul pe scenă clasa muncitoare în condițiile de după Eliberare, în *Minerii* și *Cetatea de foc*, se întoarce la *Horia* pentru a continua cu *Urișul din cîmpie*, piesă din cea mai strictă actualitate. La Aurel Baranga, le-

gătura este de asemenea evidentă, dacă ne gândim la *Anii negri* (în colaborare cu N. Moraru) și *Arcul de triumf*, apoi la o piesă ca *Mielul turbat*.

Această temă nu a fost părăsită cu trecerea anilor. Prinși în vârtoarea transformărilor socialiste de la noi, de problematica zilelor noastre, dramaturgii nu se preocupă exclusiv de ziua de azi, ci apar piese (mă refer la *Passacaglia* de Titus Popovici, la *Ultimul mesaj* de Laurențiu Fulga, la trilogia *Oameni care tac*, *Oamenii înving* și *Oamenii sînt oameni* [*Ancheta*] de Al. Voitin sau *Cînd scapătă luna*, piesa de debut a lui Horia Stancu) care dovedesc nevoia permanentă de referire la lupta revoluționară ca la un izvor inepuizabil de situații dramatice. Mai mult decît atît, e vorba de încercarea de a aprofunda, de a trece de la fresca teatrală la zone mai adînci ale conștiinței comuniste. E vorba de a privi trecutul cu ochii prezentului, de a dezbate anumite probleme actuale într-o permanentă confruntare nu atît cu trecutul, ci mai curînd cu ceea ce este mare și permanent în etica comunistă, tocmai în vederea formării caracterelor comuniste de azi. În piese ca *Întoarcerea* de Mihai Beniuc, sau *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian, acest lucru este limpede. De la Mihai Buznea la Dănilă Bulz e drumul de la evocarea trecutului la dezbateră actuală, și el mi se pare un drum important străbătut de dramaturgia noastră pe tema fundamentală a partidului și deschizător de noi perspective.

Spuneam că în ultimii ani se observă străduința autorilor de a pătrunde mai profund în lumea interioară a oamenilor zilelor noastre. Capătă tot mai multă viață chipuri omenești noi, angrenate în conflicte specifice acestei epoci, conflicte de rezonanță socialistă.

Aș vrea să insist în cele ce urmează asupra unor elemente ce poartă o amprentă puternică a contemporaneității și constituie, după părerea mea, cuceriri originale ale dramaturgilor. Mă refer la îmbogățirea tipologiei umane, tipologie caracteristică noii societăți, de

neconceput în altă epocă istorică și alte condiții social-politice, pentru simplul motiv că însăși realitatea nu le-a putut genera.

Eliberînd pe om de exploatare, socialismul dă „cale liberă” celor mai frumoase trăsături ale sale, capacităților sale creatoare, creează climatul favorabil pentru ca tot ceea ce face parte din natura sa cu adevărat umană să cîștige teren. Un astfel de fenomen se petrece sub ochii noștri. Au loc transformări radicale în conștiințele oamenilor, în modul lor de a înțelege viața, determinate de o societate care a făcut să apună pentru totdeauna legea de bază a capitalismului, după care „banul face pe om” și a înlocuit-o cu acel plin de noblețe „munca îl face pe om”. Cazna și umilința muncii „lipsite de poezie și de gîndire” a personajelor cehoviene, este înlocuită pentru prima oară în istorie de către socialism, cu munca liberă, creatoare, pasionată, muncă plină de poezie, bazată pe gîndire, motor al dezvoltării multilaterale a capacităților creatoare ale omului. Este un fenomen ce nu se limitează la un număr restrîns de creatori, ci devine o trăsătură de masă. Vechi prejudecăți asupra talentului se prăbușesc. Construcția socialistă fecundează *talentul maselor* în toate domeniile de activitate. „Talent înseamnă încredere în tine, în forțele tale” — sînt cuvinte spuse de Actorul din *Azilul de noapte* al lui Gorki. Ele sună tragic în gura unui ratat, îngenuncheat de condițiile sociale. „Talent înseamnă încredere în tine, în forțele tale” — răsună azi cu totul altfel. Încrederea în capacitățile omului este o lege a socialismului, un motor al dezvoltării societății, al construirii fericirii umane. Asigurînd mereu condiții mai bune de viață pe plan material, socialismul cultivă în oameni nobila pasiune a muncii libere, o adevărată pasiune a creației, ceea ce duce în cele din urmă la înțelegerea vieții în ansamblul ei ca o creație. Dacă literatura timpurilor trecute a lăsat eroi minunați ce visau la un ideal de libertate și de frumusețe, scriitorilor țărilor socialiste le este dat să redea chipul eroului care nu numai că visează idealul, dar îl și înfăptuiește, sub conducerea partidului, în lumina învățaturii marxist-leniniste. E o trăsătură cu

totul nouă ce dă naștere unui alt romantism, mai sobru, mai bărbătesc, mai lucid, romantismul omului liber și din ce în ce mai stăpîn pe natura înconjurătoare și pe propria sa natură. Rațiune și sentiment unite, slujind idealului de reconstrucție comunistă a societății și a omului pe baza concepțiilor celui mai înalt umanism, iată domeniul cel mai nou și mai pasionant de investigație pentru un artist al zilelor noastre.

Faptul că în munca dramaturgilor se accentuează preocuparea de a reflecta această nouă calitate umană, mi se pare demn de o atenție specială. Ea dovedește o mai profundă cunoaștere a vieții și a oamenilor, duce la creșterea caracterului inovator al dramaturgiei, sporește forța ei de înrîurire. E vorba, în fond, de o mai profundă însușire a metodei realismului socialist.

Adevăratul dramaturg este, în felul lui, un anchetator. Un anchetator pasionat, și de aceea permanent neliniștit, al conștiinței umane. Nu o dată ancheta judiciară, rețetă de succes sigur, a ținut chiar ea locul textului dramatic. Pentru că „cine e făptașul?” a făcut totdeauna pe oameni să ciulească urechile, iar reconstituirea unei crime este o piesă gata scrisă. Trebuie numai s-o transcrii. Dar pentru asta nu e nevoie să fii scriitor; e destul să fii stenograf. Cazul mereu același și mereu altul, al fiului care-și răzbună tatăl ucis de propriul său frate a fost tratat în cele mai mici amănunte și adesea pasionant. Dar ca acest fiu să devină Hamlet, a trebuit să apară Shakespeare. De la „cine e de vină” și pînă la „a fi sau a nu fi” este, în fond, drumul de la faptul divers la artă.

Dacă nu orice anchetă e text dramatic, orice autentic text dramatic e însă o anchetă. Adevăratul dramaturg este un anchetator de un fel special, preocupat de ceea ce este dincolo de „caz”, de înțelesul lui adînc, de măsura în care acest „caz” înseamnă un grad în plus sau în minus pe termometrul vieții sociale, al relațiilor dintre oameni. Un anchetator care se bucură de fiecare plus și-l apără așa cum aperi viața unui copil. Un anchetator îngrijorat de fiecare minus și care

luptă să-l transforme în plus. Un asemenea anchetator al conștiinței umane devine și un constructor al ei.

Dramaturgul care te invită la o astfel de dezbatere scenică te face părtaș pe nesimțite la bucuriile și neliniștile lui. Și fără ca vreun personaj s-o rostească, o întrebare își face loc: Tu ce-ai făcut ca asta să se întâmple? (Sau să nu se întâmple?) Și dacă n-ai făcut până acum, ce vei face mâine? Părtaș la dezbatere, vei fi, vrei nu vrei, părtaș și la concluzii. Vei pleca din sala de spectacol tulburat și, fără să-ți dai seama, mai responsabil, deci mai om. Asta înseamnă că piesa a fost bună. O asemenea dramaturgie îți trebuie: dramaturgia epocii tale. E concludent de altfel succesul obținut tocmai pe acest drum al unor piese scrise în ultimii ani, de scriitori ca Horia Lovinescu, Dorel Dorian, Paul Everac, V. Em. Galan, Al. Mirodan, Sergiu Fărcașan, Gh. Vlad, Radu Cosașu, ca să cităm doar câteva exemple. Variate ca tematică și manieră, există în aceste piese un climat comun, o tonalitate nouă care le e dată prin ceea ce constituie la noi fenomenul cel mai contemporan și totodată cel mai pasionant de urmărit și reflectat: marele și dramaticul proces al construcției umane în spiritul moralei comuniste, nașterea și dezvoltarea unor noi relații sociale, lupta oamenilor pentru a trăi, a crea, a iubi, astăzi altfel decât ieri, pentru a lichida tot ce e încă urât, rămas din vechea societate, pentru a putea trăi mai liber, mai frumos, o viață cu adevărat umană. Iată de ce această dramaturgie este deopotrivă romantică și polemică, polemica împotriva vechiului fiind o parte componentă a noului romantism.

Subliniam în nota care însoțea textul piesei lui Dorel Dorian — *Secunda 58* publicat în revista *Teatrul*, caracterul ei de dezbatere a unor probleme contemporane. Dezbatere, și nu prezentare pur și simplu, ceea ce presupune atragerea sălii în spectacol, transformarea ei în participantă activă la viața de scenă. Dar pentru a izbuti în acest lucru, trebuie ca autorul să

fie el însuși un pasionat participant la viața în continuă dezvoltare, un om care se consideră dator nu numai să scrie piese de teatru, dar să răspundă prin aceste piese problemelor de viață ale spectatorilor. Sursa de inspirație a lui Dorian e de preferință marile șantier al construcțiilor socialismului. Fără a pedala pe aspecte exterioare, de spectaculos industrial, se apropie cu o nețărmită dragoste de viața sufletească a constructorilor. Atras în special de probleme ale eticii noi, el ridică în piesele sale problema răspunderii individului față de societate și implicit a omului față de ea. Din această poziție a autorului, rezultă frapanta tonalitate nouă, prospețimea, atât a materialului de viață, cât și a gândirii și sentimentelor din *Secunda* 58, forța ei de comunicare. Se simte de la începutul până la sfârșitul piesei, de la personajele cele mai închegate până la cele schițate doar, o autenticitate reală, ceea ce dovedește că înainte de a deveni imagine artistică, ele s-au imprimat de mult și profund în conștiința autorului. Ea subliniază ca o trăsătură importantă a noului mod de viață, a noilor relații umane, capacitatea omului socialist de a putea hotărî în orice secundă asupra acțiunilor sale (de a-și putea spune singur și „da” și „nu”), cu toată răspunderea față de colectivitate și față de sine însuși. Pe această idee a răspunderii colective este construită întreaga imagine artistică. În *De n-ar fi iubirile...*, autorul explorează una din trăsăturile cele mai noi ale omului socialist și anume pasiunea muncii eliberate, pasiunea creației, pasiune — Dorian o numește „o a doua natură” — care marchează profund toate acțiunile vieții. Piesa se petrece la una din marile noastre schele petroliere. Cadrul dramatic : experimentarea unei noi metode de foraj, sub amenințarea permanentă a creșterii presiunilor. Dar acesta este doar cadrul dramatic. Pe autor îl preocupă forajul în conștiințele omenești, extracția bogăției umane din adâncul zăcămintelor acestor conștiințe, extracție anevoioasă, pândită la tot pasul de presiunile unor vechi mentalități, unor vechi obiceiuri. Scena e aproape tot timpul goală : nici sonde, nici alte elemente ale peisajului petrolier. Numai oa-

meni. Oameni în care trăiește cu putere tocmai acest nou zăcămint, această pasiune a creației care le determină reacțiile în tot modul lor de a trăi, a gândi, a simți, oameni care, ca tînăra ingineră Jana Mincu, au făcut o „foarte mare” și „foarte secretă” descoperire și anume că „nu există o parte a ta, că totul e al tău, și în acest tot e sensul iubirii” și că „eroismul — cea mai înaltă iubire — înseamnă dăruirea vieții pe parcursul unei întregi vieți”. Mai întîlnim pe scenă și altfel de oameni. Oameni vechi, pentru care iubirea e doar iubirea de sine, pentru care viață, creație, realizare înseamnă: „Eu pot, eu vreau, eu trebuie! Împotriva oricui și a orice!” Și între ei, oscilînd într-un neconținut joc al presiunilor, alții — asemenea inginerului Radu Andone — în cele din urmă smulși de către cei dintîi din zgura egoismului și cîștigați, după grele încercări sufletești de partea marii iubiri comuniste, atotbiruitoare. Alături de eroii piesei, descoperim în sala de spectacol și pe altcineva: pe noi înșine. Pentru că autorul ne-a inclus în desfășurarea acțiunii, ne cheamă să participăm, să judecăm și să ne judecăm. De aceea a și dat lucrării *De n-ar fi iubirile* — o factură oarecum neobișnuită de dezbatere între interpreți și eroi, între sală și scenă. Este un proces de conștiință care dăinuie în spectatori mult timp după căderea cortinei. Și e semnificativă emoția cu care publicul participă la piese de factura acesteia, disponibilitatea sa pentru teatrul de idei. Adevăratul teatru popular într-o țară ca a noastră, unde ridicarea culturală a maselor este vertiginoasă, devine tot mai mult un teatru intelectual, un teatru al marilor idei, al celor mai îndrăznețe căutări, al unei înalte principialități.

Cînd Jana Mincu, eroina principală din *De n-ar fi iubirile*, afirmă că a făcut marea descoperire a „iubirii pentru tot”, ea afirmă în felul ei idealul comunismului. Și poate că cel mai pozitiv în piesă este tocmai faptul că acest ideal, această „iubire pentru tot”, această pasiune creatoare o străbate de la un cap la altul. În multe din personaje — unele dintre ele abia schițate — dar mai cu seamă în Jana Mincu, sînt con-

cer
ral
erc
e t
de
mu
„iu
a
vre
cui
înc
ne
cîn
gă
noi
a
pu
cui
sal
Te
Și
Mi
ce
chi
me
rui
năr
dat
Înc
turi
con
la
țară
vlag
bute
riril
rea
și ti
nova

centrate trăsături specifice unei înalte concepții morale asupra vieții. Ele trăiesc organic, simți că pentru eroină *alt mod de viață nu e cu putință*. Jana Mincu e un om din milioane de oameni simpli, un fost copil de pripas, crescut de comuniști, pentru care viață, muncă, creație, dragoste sînt înțelese în lumina acestei „iubiri pentru tot”. Reacțiile îi sînt firești, ca urmare a concepției sale despre viață. Cînd Radu Andone vrea să ciocnească pentru o realizare „împotriva oricui și a orice” ea refuză aproape reflex. Cînd Nata încearcă să-i dea lecții de feminitate, pe Jana o pufnește spontan rîsul („Contez pe bunul simț”). Iar cînd Andone, vrînd s-o ferească de risc îi strigă: „Nu știi ce se ascunde în spatele unei metode noi”, ea răspunde: „Se ascunde felul meu de a fi, de a gândi, de a înțelege viața”. Andone continuă: „Fii puțin egoistă. De ce ai risca? Pentru ce și în numele cui?” Jana răspunde: „Al lui Pandele și al cîntecelor sale, și al lui Cristea, al înțelepciunii poate; și al lui Teiu, al credinței în om; și al tău, al căutărilor tale...” Și simplu și firesc, așa cum a învățat să trăiască, Jana Mincu merge pînă la sacrificiul vieții. E un aluat uman ce poate părea unora cu totul neobișnuit, neverosimil chiar, mai ales acelor mai puțin familiarizați cu asemenea oameni, pentru care eroismul înseamnă „dăruirea vieții pe parcursul unei întregi vieți”.

Acceași pasiune a muncii creatoare străbate piesa tînărului dramaturg Gh. Vlad — *Îndrăzneala*. De astă dată, acțiunea se petrece în lumea satului colectivizat. Încheierea istoricului proces al colectivizării agriculturii, a schimbat nu numai aspectul ogoarelor, ci a constituit o profundă transformare a relațiilor umane la sate, a conștiinței țaranului. A dispărut imaginea țaranului rob pe moșia boierului, înapoiat și stors de vlagă și a apărut figura colectivistului, cu toate atributele omului liber, stăpîn pe soarta lui, deschis cuceririlor tehnicii moderne, participant activ la construirea noii societăți. Piesa lui Vlad este, așa cum arată și titlul, un elogiu adus îndrăzelii creatoare, spiritului novator, o chemare pasionată la descoperirea și apă-

rarea noului, împotriva rutinei și conservatorismului. Lucrarea este cu atât mai importantă cu cât scoate în relief tocmai acele trăsături de caracter proaspete din lumea satului, de care vorbeam mai sus. Asupra eroului principal al piesei, Păun Ciocîlteu, cred că merită să stăruim în mod deosebit. Cine este acest Păun Ciocîlteu? Un colectivist, unul din milioanele de țărani pentru care gospodăria colectivă a însemnat o schimbare calitativă în modul său de a trăi și de a gândi. În el se reflectă artistic capacitatea creatoare a poporului, dezlănțuită de noile condiții de viață, conștiința de stăpîn al acestei vieți, dar și răspunderea legată de această conștiință, încrederea nețărmurită în comunism, entuziasmul și bucuria neconținutului mers înainte. Ferit de orice șablon livresc, Ciocîlteu îți devine apropiat prin curățenia lui sufletească, te cucerește cu neastîmpărul lui de a crea mereu, de a se alătura oricărei idei noi. Tocmai acest neastîmpăr, acest spirit inovator mi se pare că a fost admirabil prins de către tînărul autor — de altfel un pasionat reporter și bun cunoscător al noilor realități de la sate — pe el și-a construit ca pe o dominantă personajul. Păun Ciocîlteu intră autentic, viu și convingător pe poarta principală a dramaturgiei noastre noi.

Spunea cineva că lupta lui Păun Ciocîlteu pentru cuptorul său de var e mărunță, neînsemnată. Nu cred. Aici nu e vorba de un simplu cuptor de var. Aici se manifestă emoționant noua conștiință a țăranului colectivist, ieșirea din individualism, talentul și inițiativa atîta vreme ținută sub obroc, împletite cu dragostea și răspunderea pentru binele colectivității. Îmi amintesc că atunci cînd a apărut *Mielul turbat* al lui Aurel Baranga s-a spus la fel, că inovația lui Spiridon Biserică, cheia lui franceză, e un slab mobil al acțiunii. Și iată, au trecut anii, Spiridon Biserică e azi fără doar și poate inginer și se bate pentru obiective mult mai importante, dar la reluarea piesei după zece ani de la premieră, pasiunea sa inovatoare, conștiința sa cetățenească, verva cu care biciuiește pe birocrați răsună

cu aceeași forță, făcând din *Mielul turbat* poate piesa calitativ cea mai nouă a lui Baranga.

Munca lipsită de exploatare, munca înțeleasă ca o creație, înaripată de idealul comunismului, devine în socialism principalul generator de valori morale. Prin caracterul ei social nou, prin faptul că spiritul de concurență este înlocuit cu avântul stimulator al întrecerii, ea duce la relații umane bazate pe tovarășie și ajutor reciproc. Totodată, prin raționalizarea și automatizarea producției, cerînd o calificare tehnică, economică și științifică din ce în ce mai înaltă ea determină o ridicare intelectuală a clasei muncitoare, a tărânimii muncitoare, și chiar a intelectualității, de neînchipuit în societatea capitalistă.

O dată cu ridicarea culturală, se dezvoltă în mase nevoi estetice înalte. Frumosul începe să domine viața oamenilor de la sentimentele cele mai profunde pînă la manifestări și la aspectul exterior. Hotărîtoare în transformarea conștiințelor, în dobîndirea unei noi calități umane, este uriașa muncă de educare în spiritul marxism-leninismului, al moralei comuniste desfășurate de partid.

Fără îndoială că literatura în genere și dramaturgia la rîndul ei, sînt încă departe de a reflecta în toată amploarea acest istoric proces. Pentru critic este însă pasionant să descopere apariția diferitelor sale aspecte în operele creatorilor. Și cred că nu trebuie să ne preocupăm bucuria de a le releva, de a stimula dezvoltarea lor, deosebind ceea ce este esențial de ceea ce e lăaturalnic în fiecare lucrare.

O asemenea bucurie mi-a produs de la prima lectură piesa lui V. Em. Galan, *Prietena mea Pix*.

Pix este o comedie serioasă, o comedie cu probleme și idei majore, o comedie care nu-și propune doar să facă publicul să rîdă, nici să-l moralizeze la modul elementar, ci să gîndească. Calitatea ei fundamentală e îndrăzneala. Cum însă despre îndrăzneală se vorbește mult (și din păcate se prezintă adesea drept îndrăznețe, soluții și formule artistice demult învechite, mă grăbesc să adaug că adevărata îndrăzneală a

dramaturgului mi se pare a fi aceea de a oglindi îndrăzneala celor mai înaintați dintre oamenii epocii noastre de a nu mai voi să trăiască așa cum au apucat, de a lupta pentru un mod de viață nouă, lipsit de prejudecăți, de principii morale filistine, într-un cuvânt de tot ce a mai rămas în conștiința omului liber din mentalitatea lumii vechi.

Acestei dramaturgii îndrăznețe, care-și face drum pe scenele noastre, capabile să intervină activ în viața societății, să influențeze dezvoltarea conștiințelor, dând oamenilor răspunsuri la problemele lor de viață, de pe înaltele poziții morale ale gândirii comuniste, Galan i-a adăugat un jalon în plus. Talentul său marcat de un cald umanism și de o mare forță de analiză sufletească se relevă și aici. Galan îmbracă în haina comediei o problemă foarte serioasă, și anume aceea a responsabilității generației mature față de tineret. Lecția pe care micuța Pix o servește inginerului Mastacan este în fond lecția dată de societatea socialistă tuturor acelor care nu înțeleg încă un lucru elementar și anume că socialismul nu înseamnă numai construcția materială, ci construcția omului pe coordonate sufletești superioare, lipsite de prejudecăți și filistinism.

Reușita prozatorului Galan în teatru, e evidentă. *Pix* a devenit unul din cele mai trainice succese ale dramaturgiei originale contemporane, realizând sute de spectacole numai pe o singură scenă.

Abordând alte aspecte ale realității, dar dezvăluind același climat etic, *Mi se pare romantic* de Radu Cosașu este cu adevărat o comedie tonică. Într-o metaforă scenică originală, Cosașu ironizează romanțiozitatea desuetă, pledând pentru un romantism lucid și cu adevărat poetic, bazat pe încredere în viață, în cinste, în forța creatoare a dragostei. Aici nu atît problema „pilelor” trece pe primul plan, cît năzuința tineretului nostru de a trăi pe alte coordonate morale. Ce este acel „trebuie!” cu care tînărul muncitor Dinu își tapetează camera înainte de examen decît o expresie a hotărîrii de a se pregăti pentru a face față viitoarelor sale sarcini de constructor al noii societăți?

Iar explozia sa „Am luat scrisul!“, strigată parcă în cele patru vânturi, este bucuria unei bătălii câştigate, a cuceririi încă a unei etape în dezvoltarea sa intelectuală, dar şi o victorie asupra ispitei de a fi recurs la vreo intervenţie.

Sergiu Fărcăşan a îmbogăţit dramaturgia originală cu *Steaua polară*. Principalul său erou, Pavel Proca, aduce în tipologia umană a contemporaneităţii o contribuţie de preţ. Proca este o figură de om înaintat, de comunist intransigent, ce se dăruie cu trup şi suflet cauzei comunismului. Pentru el, linia partidului este steaua polară a vieţii şi activităţii. Puritatea ideologică se împleteşte la el cu cea etică.

Elementul nou pe care-l aduce acest personaj este marea lui libertate interioară, pasiunea lui pentru adevăr şi creaţie, responsabilitatea sa faţă de oameni, faţă de societate. Luciditatea sa dublată de o intensă viaţă sufletească, umorul cu care reacţionează chiar în cele mai complicate împrejurări, dau un farmec cu totul propriu şi original acestei adevărate personalităţi umane, căreia îi place să se considere — şi nu cu falsă modestie — *un om care şi-a făcut datoria* faţă de epoca lui şi atîta tot. Când greşeşte, şi-şi dă seama că a greşit, el nu încearcă să se dezvinovăţească. Manifestînd o înaltă concepţie asupra autocriticii, devenită şi ea o trăsătură de caracter, el îşi dezvăluie greşeala în faţa partidului, caută s-o înţeleagă, luptă împotriva ei ca şi cînd n-ar fi vorba de propria-i persoană. La Proca există parcă o bucurie a descoperirii acestei greşeli, pentru că ştie că o dată lichidată şi pornind munca pe un drum bun, el va servi mai bine cauza. Se avîntă cu pasiune sporită în luptă, mai clarificat, cu o experienţă în plus, în fond *mai liber*.

Abordînd variate aspecte de viaţă, piesa dă o imagine a noilor relaţii umane ale unei societăţi în plină transformare, confruntă reacţii şi moduri diferite de a înţelege sensul existenţei, pledează pentru triumful valorilor etice ale celui mai înalt umanism. De aci sentimentul de noblete, de *frumos* pe care-l degajă *Steaua polară* şi care te face, cunoscîndu-i eroii, să spui la final, o dată cu bătrînul savant Bălăceanu,

unul din principalele ei personaje : „Nu sînteți voi sfinți, da-mi place să mă uit la voi ! Să binecuvîntați frămîntarea asta, copii ! Se naște o lume ! Se naște un om ! Și lasă ceva în urmă !“

Din aceeași lume spirituală — deși acțiunea se petrece de astă dată într-o întreprindere industrială — face parte piesa lui Paul Everac *Ștafeta nevăzută*. Eroii sînt oameni de azi, legați între ei de nobilul ideal al comunismului, al construirii sale concrete, chiar dacă nu se cunosc, sau intră vremelnic în conflict. În momentul cînd Anghel Dobrian, noul director al întreprinderii, numit în locul predecesorului său Velcescu, destituit pentru că treaba mergea prost, descoperă că, dimpotrivă, munca fostului director stă la baza actualelor sale succese, că o seamă de împrejurări nefavorabile, precum și unele greșeli, au umbrit această perioadă din viața uzinei și au dat prilejul unor elemente corupte și iresponsabile să denatureze realitatea, să dezinformeze partidul și să defăimeze munca unui comunist cîstit — în acel moment, Dobrian începe lupta pentru reabilitarea acestui Velcescu necunoscut. Atitudinea lui Dobrian nu are nimic spectaculos, nimic din cunoscutul „gest nobil“ al eroului mărinimos de altădată, ci e pornită simplu și firesc, ca o trăsătură comunistă, specifică epocii noastre. Și tocmai aci este noutatea și frumusețea piesei lui Everac. În scoaterea la iveală a unor noi reacții umane, izvorîte din noi relații de solidaritate, din tovarășia de luptă pentru o cauză comună. Lui Dobrian nici nu-i poate trece prin cap să nu spună adevărul în privința lui Velcescu, deși acest adevăr, el îl descoperă tocmai în ziua cînd treaba începe să meargă bine în întreprinderea pe care o conduce, deci într-un moment de succes propriu. Deși e un adevăr care-i poate umbri meritele, Dobrian îl afirmă cu tărie. În conștiința lui, „cazul Velcescu“ depășește problema unui om, confundîndu-se cu interesele majore ale construcției socialiste.

Cu *Șeful sectorului suflete* de Al. Mirodan, atît problematica nouă cît și tipologia eroilor contemporani cîștigă în originalitate și invenție dramatică. *Șeful* constituie, într-un fel, o replică dată *Stelei fără nume*

a lui Mihail Sebastian. Ar putea fi subintitulată *Răz-
bunarea lui Miroiu*. În fața celor două lucrări ai senti-
mentul unei confruntări între un Miroiu înfrînt pe
toate planurile de o societate adversă și un nou Mi-
roiu, de data asta învingător, care e Gore. Dacă piesa
lui Sebastian duce la concluzia neputinței omului de
a se realiza, reflectînd dramatica stare de lucruri a
lumii burgheze, *Șeful* lui Mirodan, izvorît din noile
realități, ajunge la concluzii contrare: în lumea noas-
tră, realizarea omului este nu numai posibilă, dar
constituie obiectul esențial al orînduirii socialiste. Aci,
Horațiu, continuatorul mentalității lui Grig în noile
condiții, se dezvăluie în toată lamentabila sa goliciune
și este cel ce părăsește scena înfrînt, iar Magdalena
(care-l părăsise la un moment dat pe Gore, ca altădată
Mona pe Miroiu) se va reîntoarce la acesta, înțelegînd
că numai rupînd definitiv cu Horațiu va putea fi un
om liber. Răsturnarea relațiilor umane din piesa lui
Mirodan, reflectă răsturnarea relațiilor sociale, reflectă
opoziția tranșantă dintre două lumi și superioritatea
celeii socialiste, unde, după cum spune „Șeful” — „fe-
ricirea se discută la nivel înalt”. Acest personaj ce
întruchipează noua societate, conștient responsabilă de
realizarea și fericirea individuală a fiecăruia dintre
membrii săi, devine simbolul suportului social și uman,
determinant al destinului eroilor piesei, care în haina
comediei, ascunde, de fapt, o foarte serioasă dezba-
tere despre fericire.

Figura „Șefului sectorului suflete” este o fermecătoare
imagine a activistului comunist, „puternic, mîndru, în-
drăzneț, gata oricînd să se arunce în foc pentru semenii
săi, neiertător cu răul din lume, intransigent, cosmonaut
al sufletului omenesc, purtător de soare pe pămînt”.

Procesul formării noii conștiințe socialiste e urmărit și
în lumea creatorilor de artă. Realizînd drama sculptoru-
lui Manole Crudu din piesa *Moartea unui artist* — a cărei
temă este răspunderea creatorului față de societate, față
de epocă — Horia Lovinescu reflectă un episod din
anevoiosul urcuș al artistului spre cunoaștere și eliberarea

sa totală... Pentru a putea reda „saltul într-un ev nou“ al umanității, artistul însuși trebuie să facă acest salt — iată concluzia acestei lucrări situate în centrul unor probleme ce constituie obiect de dezbatere filozofică și estetică pe scară mondială și totodată disputa fundamentală între raționalism și iraționalism (pe plan filozofic), între umanism și antiumanism (pe plan social și etic), între realism și antirealism (pe plan estetic). Atacarea acestor probleme în lumina experienței societății noastre aduce o contribuție în colocviul internațional al contemporaneității.

După cum reiese din lucrările amintite, autorii nu caută cu orice preț împrejurări excepționale și nici oameni excepționali. Asemenea eroilor lor, există destui în țara noastră. „Excepționalul“ lor constă numai (!) în faptul că sînt constructorii unei societăți noi și proprii lor constructori. A înțelege aceasta înseamnă a sesiza trăsătura de bază a epocii noastre, noutatea ei istorică, înălțimea ei umană, a da implicit o replică acelor păreri — în fond, expresii ale teoriei lipsei de conflict — după care generator de conflicte dramatice ar fi numai ceea ce s-ar putea numi „baricada revoluționară“, restul fiind categorisit tematică banală, minoră, general-umană. Cine știe să vadă însă în viață noul *general-uman* care se naște în focul unei lupte ascuțite, cine ridică cortina peste acest așa-zis obișnuit al vieții de fiecare zi, peste ceea ce Lenin numea „adevărul cotidian“, descoperă în procesul de transformare a conștiințelor, baricade nu mai puțin revoluționare, un eroism cotidian, e drept, mai puțin spectaculos, dar tot atît de profund, de dramatic, tocmai pentru că trebuie să facă față unei întregi perioade de trecere de la capitalism la socialism, formelor mai subtile ale luptei de clasă, ale luptei dintre vechi și nou, și e legat cu mii de fire de toate aspectele vieții și activității omenesti. Principala calitate a acestor piese constă în faptul că ele surprind *poezia construcției umane*. Între constructorii vieții noi, contradicțiile se rezolvă prin răspunderea colectivă exigent critică a unora față de ceilalți, în spiritul eticii noi, comuniste, prin ofensiva co-

mună împotriva a tot ce e rămasă a vechii societăți. De aceea, oricât de dramatice ar fi situațiile, oricât de greu și de dureros ar fi uneori drumul spre victorie, în aceste lucrări există o permanentă, o profundă atmosferă de certitudine și de frumusețe a certitudinii, o învăluitoare stare de poezie, generată de noile valori umane cucerite în lupta pentru a trăi „așa ca să putem privi deschis unul în ochii celuilalt“, această luptă devenind în ultimă instanță esența sentimentului de *frumos* care le străbate.

Trăsăturile noi înving în luptă, adesea într-o luptă înverșunată cu vechiul din societate și din conștiințele oamenilor, cu tot ce se împotrivesc pasiunii muncii libere și creației generatoare de multilaterale valori etice noi. Ele au de înfruntat rămasățele veacurilor de exploatare și robie, ale inumaneii ideologii și morale burgheze. Este lupta între două moduri de viață antagoniste, iar procesul anevoios al trecerii de la unul la celălalt constituie izvorul conflictelor caracteristice societății noastre.

Luptând într-o măsură mai mare ca în trecut împotriva schemei „erou pozitiv — erou negativ“, și oglinzind mai veridic contradicțiile din realitate, dramaturgii încep să-și populeze piesele cu eroi mai puțin lineari, purtători ai unor trăsături de caracter mai complexe, în care și între care noul intră în conflict cu vechiul, lupta pentru victoria noului constituind însăși esența debaterii, esența conflictului dramatic. În felul acesta, vechea schemă a eroului „fără teamă și fără cusur“ începe să fie înlocuită cu *eroi contemporani* vii, contradictorii și cu atât mai variați, mai dramatice, mai emoționanți. Apare, așadar, *colectivul* alcătuit, dacă nu totdeauna din individualități distincte și deopotrivă de artistic conturate, dar prezența chiar schițată a unor asemenea tipuri umane noi și tendința conflictului dramatic de a se încheia din ciocnirea variatelor caractere, constituie pentru dramaturgie un câștig incontestabil. De modul cum fiecare din acești eroi reacționează față de problema fundamentală a îndeplinirii idealului de viață comunist, depinde însă atât complexitatea sa morală cât și *intensitatea* conflictului dramatic.

Dacă vrem să ridicăm dramaturgia pe o treaptă mai înaltă, principalul efort care se cere este concentrarea fiecărui dramaturg în parte și a întregului front al dramaturgilor în jurul principalului izvor de inspirație și originalitate, care este procesul de transformare socialistă a societății; prin reflectarea tot mai veridică a luptei pentru formarea caracterului comunist; prin îmbogățirea dramaturgiei cu noi tipuri umane, cu o profundă gândire și cu o bogată viață sufletească, pătrunse de pasiunea acestei lupte — tipuri în care trăsăturile comunismului au devenit dominante — prin înfățișarea modului cum acestea înfrâng împotrivirea inerției, conservatorismului și a vechilor trăsături morale.

Dacă insist asupra necesității unei concentrări a forțelor creatoare, o fac pentru că am impresia că multă energie se risipește încă în direcții nerodnice.

Se mai scriu și se mai reprezintă încă piese ce arată că autorii lor și-au risipit forțele în „actualizarea” unor conflicte vechi. Pe formula dramatică demult uzată a melodramei sau vodevilului boulevardier evoluează — uneori conduse cu îndemânare și asezonate ici-colo cu aluzii la zilele noastre — niște personaje caracteristice unei anumite dramaturgii, ce a umezit multă vreme bastelele dantelate ale negustoreselor de pe Lipscani sau a făcut să rîdă burtă-verzimea. Din nefericire, asemenea „piese contemporane” au uneori succes. Un succes ieftin. Sînt convins că dacă autorii unor astfel de piese (vorbesc de cei talentați), ar părăsi calea ușoară și s-ar alătura efortului celor ce deschid drumuri noi, ritmul dezvoltării dramaturgiei ar crește simțitor.

Dar o dată cu efortul de concentrare asupra contemporanilor noștri, de cea mai mare importanță mi se pare necesitatea aprofundării multilaterale a studiului caracterelor, a sporirii dramatismului lor.

Se observă, pe bună dreptate, că pînă și în piese de valoare — și mă voi referi, în cele ce urmează, exclusiv la asemenea piese — ca *Prietena mea Pix*, *De n-ar fi iubirile...*, *Îndrăzneala*, *Ștafeta nevăzută*, alături de caractere interesante și vii din punct de vedere dramatic, există personaje deloc secundare, dar nedezvoltate în

egală măsură, deși prin funcția lor dramatică ar trebui să joace un rol de frunte în desfășurarea conflictului. Cred că nu este nevoie de un prea mare efort de argumentare ca să se demonstreze că, de pildă, inginerul Mastacan este incomparabil mai complex și mai expresiv decât Andrei Sava. Comparați pe Radu Andone cu Petre Teiu, pe Păun Ciocîlteu cu Lisandru. Decalajul e izbitor. Să tragem de aici concluzia că gradul de complexitate și expresivitate al oamenilor zilelor noastre este invers proporțional cu nivelul lor ideologic și moral sau cu funcțiile de răspundere ocupate de ei în societate?

Dispar oare pe măsura dobândirii unor înalte calități etice sau a unor funcții de răspundere contradicțiile? Devin oare asemenea oameni niște atotștiutori ce izbutesc prin sfaturi sau discuții să rezolve probleme atât de complexe și de multilaterale cum sînt cele ridicate de viață? Nicidecum. Și totuși, în piesele noastre (repet, mă refer exclusiv la cele mai bune) asemenea oameni — infinit superiori vechilor scheme de eroi pozitivi, tocmai prin bogăția lor sufletească, prin profunzimea gândirii și umanismului lor — nu se ridică în cele mai multe cazuri dincolo de un „glas al epocii“, nu devin personaje dramatice în sensul shakespearian al cuvîntului. De ce? Aici are loc, după părerea mea, o dublă sărăcire: una *inițială*, prin dezvăluirea de către autor exclusiv a trăsăturilor înaintate, alta în *desfășurarea acțiunii*, prin faptul că nici măcar aceste trăsături nu sînt lăsate să se dezvolte în chip logic în situațiile adesea dificile cărora sînt chemate să le facă față (ca în *Ștafeta nevăzută*, de pildă, unde autorul părăsește la un moment dat drumul conflictului, pentru a-l pune pe erou în fața unor situații în fond rezolvate).

În discuțiile purtate în jurul conflictului și caracterelor se insistă mult în asemenea cazuri pe lipsa unei aprofundate cunoașteri a vieții. Este cît se poate de adevărat. Acesta e motivul pentru care — ca să mă refer tot la valoroasa piesă a lui Paul Everac citată mai sus — activiștii de partid apar atât de slab conturați.

Dar cred că e vorba și de o greșită înțelegere a conflictului în condițiile societății fără clase antagoniste. Căci,

pe lângă înfățișarea idilică, necontradictorie și lipsită de dezvoltare a unor tipuri umane din cele mai înaintate, forța și gradul de împotrivire a trăsăturilor vechiului sînt de cele mai multe ori în flagrantă neconcordanță cu realitatea. În asemenea cazuri, se uită că „în prezent — după cum se spune în Raportul C.C. al P.M.R., prezentat la Congresul al III-lea, de tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej — activitatea ideologică, munca de lichidare a înrîuririlor educației burgheze din conștiința oamenilor este tărîmul principal al luptei de clasă, al luptei dintre vechi și nou“. Această teză este însă hotărîtoare pentru reflectarea veridică a contradicțiilor societății noastre. Lupta dintre vechi și nou din conștiința oamenilor este — în societatea fără clase antagoniste — *lupta între două ideologii antagoniste, între două moduri de viață antagoniste*. Coexistență pașnică aici nu există. Vechiul din conștiințe *trebuie lichidat*.

Fără îndoială că gama de conflicte între trăsăturile socialiste și rămășițele capitalismului ia aspecte nenumărate și variate ca formă de manifestare și ca intensitate. La unii sînt dominante trăsături noi, la alții vechi, adesea trăsăturile noi și vechi se zbat în contradicții puternice. De aici, pe plan artistic, o gamă la fel de largă, de la șarja tovarășească, pînă la satira necruțătoare. Ce se întîmplă însă în lucrările noastre dramatice? Considerîndu-se probabil că dispariția dușmanului de clasă de pe lista personajelor presupune o slăbire a conflictului, vechiul se manifestă în forme benigne, e batjocorit și demască cu destulă ușurință. (Cum se întîmplă cu Pătrățică, Buzdurică și alte asemenea diminutive.) Sigur că rîdem de Pătrățică. Galan este un autor talentat și cu umor. Dar rîdem cu „duhul blîndeții“. Și asta e rău, pentru că Pătrățică ăsta este de fapt un cap pătrat cît toate zilele, face tot felul de intrigi, pune la cale o seamă de ticăloșii, este un incapabil, un imoral care ne stă ca un ciot în cale. Aici vechiul este dominant și nu poate fi tratat cu „duhul blîndeții“. Prezentat astfel, el nu ridică nici o problemă serioasă în fața eroilor înaintați, justificînd astfel lipsa de dramatism a acestora.

Imagini mai virulente ale vechiului sînt combătute — ca să mă refer la piese mai recente, în *Sonet pentru o păpușă* de Sergiu Fărcășan sau în comediile satirice ale lui Teodor Mazilu *Proștii sub clar de lună* și *Somno-roasa aventură*. Dezvoltarea satirei e o problemă din cele mai actuale ale dramaturgiei. Ea va face ca ticăloșia, carierismul, meschinăria și lipsa de ideal, slugărnicia și disprețul față de om, incapacitatea, lașitatea și lipsa de răspundere, inerția, egocentrismul și indiferența față de tot ce e pasiune obștească și entuziasm creator, prostia infatuată, intriga și „demagogia principială” sub care se ascund imoralitatea și lipsa de principialitate, toate acestea și încă multe alte rămășițe ale societății capitaliste, să privească la teatru cu un sentiment de mai mare îngrijorare ca pînă acum, să știe că pe scenă există în primul rînd oameni ai zilelor noastre, mulți și pasionați de tot ceea ce e frumos și nobil și cu adevărat uman, cu alte cuvinte pasionați de comunism și tocmai de aceea conștienți de tot ce e vechi în ei și în jurul lor, și hotărîți să-i spună vechiului pe nume, să-l urmărească și să-l demaște sub orice haină s-ar ascunde, să-l lichideze. Căci *lupta contra vechiului este parte integrantă a pasiunii pentru nou, o condiție a afirmării noului, a victoriei sale*. De înțelegerea și rezolvarea artistică a acestui adevăr depinde în mare măsură lichidarea a ceea ce în mod curent se numește „idilism”, dar nu e altceva decît o rămășiță a antirealistei și antiartistice teorii a lipsei de conflict, teorie ale cărei efecte dăunătoare în dezvoltarea literaturii și artei sînt binecunoscute. De aceea, cred că efortul nostru în această direcție principală se cere îndreptat.

Este indiscutabil că principalul merit al dezvoltării dramaturgiei originale revine autorilor înșiși, acelor autori care nu fug după succese ușoare și care, avînd ceva de spus, și-au pus talentul în slujba destelenirii unui material de viață foarte nou și de aceea foarte greu de abordat. Ei au făcut-o mergînd cu îndrăzneală pe căi

nebătătorite, aducînd elemente inovatoare, atît în conţinut, cît şi în formă. Dramaturgia nu se poate naşte în afara teatrului, fără o mişcare teatrală care să-i creeze un climat favorabil. Or, la noi se dezvoltă o asemenea mişcare teatrală compusă din regizori, scenografi, actori, critici dramatici, mişcare teatrală receptivă la căutările dramaturgilor. Promovîndu-i, i-a dus la succes în faţa publicului, el însuşi devenit o componentă a acestei mişcări.

S-au obţinut reale succese acolo unde teatrele au ştiut să strîngă în jurul lor un larg activ de oameni de teatru pasionaţi şi plini de iniţiativă, care stau ferm pe poziţiile exigente ale promovării unei dramaturgii de calitate, a unor autori talentaţi, care cunosc viaţa nu din documentări turistice, ci dintr-o permanentă legătură cu realitatea, au ceva de spus şi scriu piese, chiar dacă uneori imperfecte din punct de vedere al meşteşugului dramatic, dar pline de noutate şi adevăr. Este meritul incontestabil al acelor regizori şi teatre care au pus în scenă, cu pasiune pentru nou, piese care s-au lovit de scepticismul, îngustimea de vederi, lipsa de îndrăzneală sau fuga după succese „sigure“ ale unora dintre oamenii de teatru.

E necesar să combatem prejudecata care mai dăinuie în unele teatre că piesele de idei, piesele „dificile“, care solicită gîndirea spectatorului, ar fi sortite eşecului. În asemenea teatre se fuge după succese ieftine, neţinîndu-se seama de calitate. Or, succesul de public al atîtor lucrări valoroase a infirmat nu o dată astfel de păreri.

Experienţa arată că pentru a realiza spectacole de calitate, trebuie pornit de la *textul de calitate* (după părerea mea, primă şi hotărîtoare exigenţă), că acolo unde s-a colaborat cu autorii competent şi creator, ei înşişi au fost aceia care au rescris nu replici sau scene, ci tablouri şi acte întregi, ridicînd substanţial nivelul lucrărilor. O asemenea colaborare a schimbat, de fapt expresia „munca teatrelor cu autorii“ în „munca autorilor cu teatrele“. Diferenţa îmi pare a fi calitativă. Un teatru spre care autorii de talent se îndreaptă cu încre-

dere, solicitînd ei colaborarea, a cîştigat partida. S-a demonstrat că publicul e profund interesat de dramaturgia originală, și anume de acea dramaturgie bogată în idei, care dezbate cu talent și fantezie, de pe pozițiile realismului socialist, în forme atractive, îndrăznețe, problemele contemporaneității.

Numai succesul de calitate atrage spre teatru noi autori de calitate. În acest sens, este îmbucurător un fenomen mai adînc, rezultat al unui climat și al unei experiențe rodnice, mai ales în ceea ce privește *creșterea rîndurilor dramaturgilor*. Cum e și normal, cu fiecare succes, exigențele cresc. Cerem dramaturgiei mai multă profunzime filozofică, o mai strînsă legătură cu viața, o mai îndrăzneță abordare a luptei noului împotriva vechiului, o mai puternică reliefare a caracterelor, o permanentă ridicare a măiestriei artistice. Dar să ceri, încă nu e totul. Trebuie să ai și *cui* să ceri. De aceea, poate mai important decît numărul pieselor mi se par numărul și calitatea autorilor de care dispune în momentul de față sectorul dramaturgiei originale. Și spiritul de întrecere sănătos care începe să se dezvolte în rîndurile lor. Dar asta ne obligă pe toți cei ce avem un cuvînt de spus în dezvoltarea noii dramaturgii originale, să luptăm pentru generalizarea acelor metode de lucru care și-au dovedit rodnicia, să facem să triumfe în mișcarea noastră teatrală punctul de vedere deopotrivă principial, receptiv față de nou, departe văzător, singurul care poate fi numit *punctul de vedere al constructorului*. Dramaturgia unei epoci nu se face aștep-tînd AUTORUL și PIESA care s-o reprezinte la modul absolut. Lucrurile nu s-au petrecut niciodată așa și nu se pot petrece nici acum. Dramaturgia unei epoci se *construiește* din creația colectivă a tuturor dramaturgilor, din munca lor de sondori și bijutieri pe materialul viu al realității. E un soi de colocviu și de competiție, în care fiecare din acești sondori și bijutieri extrage și șlefuiește din conglomeratul vieții atîta aur cît a putut, la un moment dat. E un fel de luptă cu materia, o luptă grea și tenace. Tocmai de aceea, lupta aceasta se

cuvine urmărită cu grijă și respect, iar cei ce se hotărăsc s-o dea, se cer ajutați din toate puterile, înconjurați cu dragoste și încurajați pas cu pas.

Criticul care pretinde de la fiecare piesă totul și dă sceptic din umeri ori de câte ori i se pare că aurul cuprins în ea e prea puțin, riscă să nu obțină pînă la urmă nimic. Nimic, nu numai de la autorul piesei respective, dar nimic în general, pentru că demoralizarea unui participant în colocviu taie aripile și celorlalți. Dimpotrivă, luminarea puternică a unei reușite parțiale dinamizează întreaga competiție. Autori și piese se construiesc din victorii parțiale, din acumularea lor, din dezvoltarea succesului unuia de către celălalt. Drumul artei este fără oprire, ca și al vieții, niciodată desăvîrșit, dar tinzînd mereu spre desăvîrșire.

ORIENTĂRI ȘI MODALITĂȚI ÎN ARTA REGIZORALĂ

Actorii vorbesc adesea, cu îndreptățită amărăciune, despre caracterul efemer al artei lor, artă care durează cît o viață de om (și nici atît !) și care pierе o dată cu creatorul ei, rămînînd total și definitiv necunoscută, *în manifestarea ei specifică*, generațiilor viitoare. Pictorii, sculptorii, arhitecții, scriitorii și compozitorii mari ai timpurilor trecute au transmis nealterat mesajul artei lor pînă în zilele noastre și, mai departe, în eternitate. Pe marii interpreți de teatru însă, cei care nu i-au văzut jucînd îi vor cunoaște *mijlocit*, din mărturiile contemporanilor, din portrete și fotografii, apoi din filme și imprimări. Dar le va fi inaccesibilă *arta* actorului, a cărei condiție fundamentală rămîne, invariabil și inevitabil, *scena*.

Cu siguranță că, în acest sens, mai dramatic este destinul regizorului de teatru, interpretul prim dar nevăzut al spectacolului, cel care deține cheia operei scenice și adaugă textului *auzibil* al dramaturgului și jocului *vizibil* al actorului, mesajul său, invizibil și inauzibil, dar vital de necesar teatrului modern.

Acest mesaj, rezultat al unui act de creație — nu o dată de rangul genialității — îl recepționăm indirect, de multe ori asimilîndu-l mesajului autorului și actorilor. Cît privește raporturile cu posteritatea, arta regizorului se „conservă” și mai greu decît cea a actorului, deoarece vocea nu are sens să-i fie imprimată, iar portretul său nu ne spune adeseori mai nimic. Creația sa este *spectacolul*, care trăiește una sau mai multe stagiuni ;

e o creație care se perpetuează fie prin reluare sau autoreluare, fie prin activitatea teoretică desfășurată de regizor pentru explicarea, argumentarea și răspîndirea (în scris, de la catedră, în discuții sau în practica muncii), a concepției, a metodei și mijloacelor sale artistice.

Personalitatea spectacolului (cînd, firește, ea există) nu poate fi separată de personalitatea regizorului care l-a creat ; spectacolul este o operă a colectivului condus de regizor în aceeași măsură în care textul este o creație a dramaturgului. Și această operă se cuvine a fi judecată, interpretată, analizată cu atenția și pasiunea pe care le depunem în studiul tuturor manifestărilor creatoare ale spiritului uman. În teatrul contemporan, regizorul constituie o prezență indispensabilă și, nu o dată, hotărîtoare, deoarece el este — așa cum arătam — primul interpret al operei dramatice și, totodată, primul ei critic. În jurul poziției regizorului în teatru și, în general, al artei regizorale s-au purtat dispute înverșunate, care au răscolit în adîncuri concepțiile estetice și, uneori, practica scenică. Disputa nu a ocolit nici extremele, negîndu-se total de către unii rostul reprezentării textului dramatic și, implicit, condiția teatrului (Auguste Comte), iar de către alții, dimpotrivă, necesitatea textului în reprezentație (Edward Gordon Craig). Între aceste atitudini-limită s-au formulat diverse puncte de vedere care proclamau fie autoritatea absolută a regizorului ca personalitate creatoare independentă, fie dependența totală față de text, în spiritul unei serviri fidele, umile chiar. (De fapt, cum vom vedea, din aceste două poziții — cu nuanțele de rigoare — au rezultat și două dintre modalitățile regizorale fundamentale.)

Important este că aceste frămîntări și ciocniri au dus la delimitări ideologice și estetice, la precizarea punctului de vedere teoretic și practic, la gruparea și despărțirea unor personalități, în sfîrșit, la validarea unor stiluri regizorale.

În teatrul românesc, ca și în cel universal, s-au profilat cu timpul atitudini regizorale distincte și s-au definit ceea ce numim stilurile personale de interpretare.

De fapt, varietatea de stiluri și personalități în domeniul regiei de teatru, avîntul continuu al căutărilor creatoare și rezultatele valoroase obținute în ridicarea nivelului artistic al reprezentației scenice sînt direct determinate de înnoirile structurale, revoluționare care au avut loc în mișcarea noastră teatrală după 23 August 1944. Ceea ce caracterizează evoluția și activitatea practică a regizorilor noștri contemporani este, ca în toate domeniile muncii creatoare, acea *unitate în varietate* pe care o asigură însușirea ideologiei marxist-leniniste, situarea fermă pe tărîmul sigur al spiritului de partid. Această unitate ideologică este cheia înfloririi unei multitudini de stiluri individuale, care, bazate pe platforma partinității comuniste, vor putea evita ofilirea, degenerarea, autorepetarea imobilizantă.

Varietatea de stiluri în regie, ca și în arta interpretativă ori scenografie, este o trăsătură necesară, obiectivă a teatrului realist-socialist, impusă de însăși realitatea vieții noastre, care încurajează și sprijină asaltul noului în toate domeniile de manifestare artistică și culturală, stimulează afirmarea și emulația valorilor individuale în scopul creării aceluși fond de valori spirituale menit să exprime esența epocii noastre de adînci și radicale prefaceri.

Regizorilor li s-au creat și condiții practice pentru desfășurarea activității lor, prin creșterea cu adevărat impresionantă a numărului de teatre în întreaga țară, prin asigurarea unor mijloace de studiu, materiale tehnice corespunzătoare. De la cele patru teatre naționale și cele cîteva companii particulare existente înainte de Eliberare, care, evident, puneau la dispoziția regizorilor un teritoriu de acțiune limitat, s-a ajuns în momentul de față la numeroase teatre în Capitală, cîte un teatru sau mai multe pentru fiecare reședință regională precum și teatre raionale. Este o acumulare cantitativă care a contribuit indiscutabil la saltul calitativ al artei regizorale, la conturarea din ce în ce mai limpede a unor personalități proeminente, a unor modalități artistice diferite, la formarea și dezvoltarea unor noi generații de regizori.

Principalele stiluri regizorale se definesc în raport cu cele două elemente fundamentale ale spectacolului : textul literar și actorii, fără însă ca atitudinea regizorului față de alte componente ale montării scenice (decor, costume, lumină, muzică etc.) să nu-și pună și ea pecetea asupra personalității sale, asupra stilului său.

Poziția regizorului în raport cu opera dramatică se exprimă în două direcții : alegerea textului destinat reprezentării în funcție de particularitățile sale de conținut și expresie (aici se manifestă preferințele, gustul, afinitățile cu un anumit gen de literatură, formația culturală a regizorului), și modalitatea transpunerii lui (respectul pios față de litera textului, respectul pentru fondul de idei și sensul general, libertatea de a găsi noi sensuri și idei în structura operei dramatice, libertatea de a se distanța de text, interpretându-l critic etc.). În plan istoric raporturile teatrului cu textul, apoi ale regizorului cu textul, cu actorii, scenografia etc, au fixat câteva momente precise în ceea ce numim stilul interpretativ : clasicismul (în care a excelat Comedia Franceză, cu accentul pus pe declamarea poetică, expresivă, a textului), apoi romantismul (care a introdus un patos real în reprezentare, dar a împins la paroxism declamatorismul), naturalismul (verismul fiziologic italian, preocupat de redarea exactă a proceselor vitale dar și a unor elemente patologice), verismul istoric german (preocupat de reproducerea amănunțită a cadrului istoric, a „culorii locale“, cum se spune — vezi teatrul din Meiningen), naturalismul teatrului lui Antoine, realismul *trăirii* scenice (Stanislavski, Nemirovici-Dancenko ; în Germania, Brahm), realismul *reprezentării* scenice (distanțarea sensibilă a interpretului de rol, preconizată de Brecht), realismul convențional (reducerea cadrului scenic la sugestie, prin eliminarea picturii decorative — Meyerhold, Ohlopkov), apoi simbolismul (limitarea maximă a prezenței textului literar și a actorului, propusă de Edward Gordon Craig), expresionismul german (punerea în scenă fundamentată pe expresia muzicală : A. Appia) etc.

În problema atât de disputată a raportului text-reprezentare, regizorii noștri, ca purtători ai ideologiei

marxist-leniniste, ca reprezentanți ai realismului socialist în teatru, au o poziție de principiu clară și fermă : textul este fundamentul spectacolului, este conținutul său, esența sa, și toate mijloacele punerii în scenă, de la interpretarea actoricească la costume și sonorizare, sînt menite să-i pună în lumină mesajul ideologic-artistic. E ceea ce asigură unitatea, baza comună a diversității stilurilor și mijloacelor regizorale. Pe această temelie cresc și se dezvoltă modalitățile specifice, individualitățile creatoare.

Cît privește raportul cu actorii și celelalte elemente ale reprezentației, deși mai există șovăieli și imprecizii în afirmarea unor poziții proprii, se înscrie ca o constantă fundamentală realismul interpretării.

E dificil să trasezi granițe precise între stiluri și personalități, să compartimentezi modalitățile după criterii fixe (mai ales în ceea ce-i privește pe tinerii regizori, care sînt foarte activi și care se află încă în faza căutării unor căi proprii de realizare) ; de aceea, vom încerca, analizînd îndeosebi pe baza spectacolelor din ultima vreme activitatea regizorilor noștri, să desprindem acele *dominante* sau *constante* care definesc o concepție regizorală, indică apropierea de una sau alta dintre modalitățile punerii în scenă, preferințele estetice, originalitatea etc.

Vom încerca de asemenea să punem în lumină acele trăsături care unesc stilurile individuale, grupează personalitățile pe temelia unei viziuni apropiate asupra reprezentării scenice.

Atitudinea față de textul literar este, cum arătam, unul din criteriile principale în definirea concepției regizorale. Regizorii care au traversat cele două epoci istorice, continuă și îmbogățesc puternica tradiție realistă a teatrului nostru, aducînd în practica artistică stima desăvîrșită față de cuvîntul scris, rigurozitatea în transpunerea operei dramatice — socotită lege capitală a actului regizoral. Sică Alexandrescu, Moni Gherlter, Al. Finți, I. Șahighian, regizori cu o îndelungată și rodnică activitate artistică, acordă o atenție deose-

bită textului dramatic, exprimării lui cât mai „exacte” în reprezentație.

Alegerea lor se îndreaptă îndeobște către acele opere în care cuvântul, replica joacă un rol important, caracterizator, intens dramatic (este cazul comediilor lui Caragiale pentru Sică Alexandrescu, al pieselor lui Mihail Sebastian sau Al. Mirodan pentru Moni Ghelerter etc.). Firește, aceste preferințe nu definesc decât un aspect al concepției lor regizorale. La Sică Alexandrescu, bunăoară, considerația față de creația lui Caragiale este exemplară, mergînd — pe temeuri profund științifice — pînă la cercetarea și compararea severă a edițiilor, examinarea minuțioasă a punctuației și ortografiei din piesele marelui dramaturg, în scopul mărturisit al redării cât mai exacte a sensurilor și nuanțelor. Regizorii tineri au deprins de la maeștri rigurozitatea descifrării și comunicării valorilor dramatice. Este notabilă în această direcție creația întemeiată pe o serioasă și nuanțată studiere a textului, realizată de tînărul regizor Lucian Giurchescu la Teatrul de Comedie cu piesa *Rinocerii* de Eugen Ionescu. Spectacolul — deși se bazează pe o lucrare dificilă — nu a uzat de mijloace de expresie „auxiliare”, intențiile regizorale nu au fost expuse cu stridență; L. Giurchescu a preferat să valorifice fiecare nuanță a textului *prin ea însăși*, fără s-o „ajute”. Accentele există, dar nu se văd așa cum nu se vede nici „mîna regizorului”.

Servirea textului nu va împinge însă pe un creator veritabil la ceea ce s-ar putea numi *servilism*. Antoine, care prin al său Teatru Liber a dat o replică artificialității și convenționalismului Comediei Franceze (e drept, de pe pozițiile extreme ale naturalismului, sub directa influență a tezelor zoliste), preconiza un teatru „prin și pentru literatură”, precizînd că urmărește „devoțiunea față de sensul și spiritul operelor”. Firmin Gémier cerea, la rîndul său, „un respect religios (...), un respect absolut (...) al textului” adăugînd că, pentru regizorul bun, „întreaga (...) inspirație vine de la text și numai de la text”. Louis Jouvet vorbește de „devoțiunea oarbă a regizorului”.

Să observăm că aceste declarații, când nu cuprind formulări exclusiviste („devoțiune oarbă“, „respect religios“ etc.), au în vedere „spiritul“ și „sensul“ operei, „inspirația“ care se bazează pe text. Iar în activitatea lor scenică, acești regizori s-au îndepărtat de la principiul „fidelității oarbe“. Antoine, înaintea montării *Strigoilor* lui Ibsen, arăta că ar fi „poate“ necesare unele tăieturi, dar că nu-și îngăduie să „opereze“ singur o lucrare de asemenea importanță. Ceea ce nu l-a împiedicat, însă, ca la reprezentare să facă unele tăieturi „cu grija de a nu atinge nimic esențial“. De altminteri, însuși Jouvet, aparent cel mai „ortodox“ în ce privește respectarea textului, a montat un spectacol *Tartuffe* în care, fără a schimba vreun cuvânt, a divizat un monolog în replici rostite de trei personaje într-un tablou final adăugat. Gémier a introdus în spectacolul cu *Femeia îndărătnică* de Shakespeare o scenă, destul de importantă, pe care susține a o fi „dedus“ din text.

De ce ne-am oprit asupra acestor exemple? Pentru că ele demonstrează că venerația față de text, fie el și un text clasic, nu presupune conceperea spectacolului ca o simplă *ilustrare* a operei dramatice, de unde ar decurge o repetare la infinit a reprezentărilor anterioare, ci ca o transpunere creatoare, personală. Însuși Sică Alexandrescu, care — cum se vede din spectacolele Caragiale puse în scenă de el — este un apărător neclintit, intransigent al textului clasic, pornind de la indicațiile și chiar montările realizate sub conducerea dramaturgului, nu s-a rezumat la atât: a descoperit sensuri noi, a adâncit studiul textului, a căutat, cum singur afirmă, să valorifice „întreg caracterul realist critic al operei“. Oferind posibilitatea unor remarcabile creații actricești, regizorul a menținut în permanență *unitatea* și *ritmul* spectacolelor, elemente de bază ale reprezentăției teatrale, armonizând partiturile individuale cu linia generală a punerii în scenă. Spectacolele sale sînt creații de înalt prestigiu, realizări care tind spre dobîndirea perfecțiunii în măiestria artistică pe toate planurile, și succesul de care s-au bucurat pe scenele românești și străine, e o confirmare a deosebitelor lor calități.

Iată însă că un interpret remarcabil din echipa condusă de Sică Alexandrescu, și anume Ion Finteșteanu (magistral în Farfuridi), pune în scenă la Studioul Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale”, în 1961, *O scrisoare pierdută*, cu mijloace diferite de cele ale Teatrului Național. Firește, nu e vorba de o „îngropare” a tradiției — faptul de altminteri nici nu e posibil fără o trădare a textului caragian — ci de încercarea de a privi cu un ochi lucid, cumva din afară, personajele, de a realiza o detașare critică. E o tentativă lăudabilă (chiar dacă nu în toate detaliile reușită) de a deschide spectatorului, printr-o nuanțare sporită sau printr-o îngroșare dirijată, unghiuri noi asupra personajelor și atmosferei, asupra valorilor comice ale *Scrisorii pierdute*.

În interpretarea lui Trahanache, de exemplu, se pune accentul pe *mimarea* ramolismului, pe viclenia activă și eficace a personajului, pe dibăcia lui secretă, care înfrânge toate dificultățile și salvează „onorabilitatea” județului, a conducătorilor lui, a familiei sale etc. Trahanache e doar *aparent* un președinte local de partid, suficient, senil și ridicol, uzând de formule inadecvate ale politicii englezești („stimabile”, „onorabile” etc.), înghețat într-o blajinătate stupidă și inofensivă („aveți puținică răbdare”), un zaharisit cu tabieturi și marote între care și aceea a „onoarei de familist”, preluată, pe altă treaptă socială, de la Jupîn Dumitrache. În realitate, personajul e mult mai șiret și mai activ decât lasă să se vadă. Cine îl pune la punct pe Cațavencu, folosind chiar armele acestuia? Trahanache. Tipătescu uzează de forță, arestându-l, dar nu obține scrisoarea compromițătoare. Zoe îi oferă lui Cațavencu nici mai mult nici mai puțin decât ceea ce voia el: candidatura și, implicit, alegerea sa în colegiul II. Trahanache, însă, îl prinde pe „onorabil” cu o plastografie și astfel îl „are la mână”. Cine îi „îmbrobodește” pe Farfuridi și Brînzovenescu, alarmați de „trădare”? Trahanache, bineînțeles, care îi amețește frumos, smulgându-le o exclamație de sinceră admirație: „E tare... tare de tot... solid bărbat”. Spectacolul pus în scenă de Ion Finteșteanu a scos în lumină aceste trăsături ale personajului, reali-

zînd un Trahanache vioi și chibzuit, cu priviri și gesturi viclene, cu un calm semnificativ în clipa în care Cațavencu vrea să dea în vileag înaintea alegătorilor scrisoarea lui Tipătescu. Trahanache e sigur pe sine fiindcă are în buzunar *documentul* fatal pentru Cațavencu. El se dovedește singurul personaj care nu-și pierde capul în grozava zăpăceală politico-sentimentală provocată de pierderea scrisorii. Totodată, el e perfect conștient de idioțenia monstruoasă a lui Dandanache, subliniind-o prin zîmbete complice adresate fie publicului, fie celorlalte personaje, dar acceptînd-o, convins că așa cer „interesele partidului”.

În interpretarea coanei Joița a fost accentuată latura comică a personajului, prin îngroșarea elementelor care îi pun în evidență vulgaritatea și ambiguitatea. Zoe este și ea o simulantă, care folosește un ton fals patetic (subliniat cu putere în spectacol) pentru a-și atinge scopurile.

Ideea de detașare e minată, însă, în unitatea ei, de conceperea actului III (întrunirea electorală), care se desfășoară și în sală, o parte din alegători ocupînd primele bănci destinate spectatorilor. Acțiunea, așa cum a fost gîndită în ansamblul ei, șarjat, caricatural (la aceasta contribuie și decorul fără relief, de schiță, sumar), se cerea privită de la distanță, ca un tablou colorat tipător, căruia trebuie să-i prinzi dintr-o dată imaginea, și nu împinsă în sală.

Ce dovedește compararea celor două spectacole cu *O scrisoare pierdută*? Că în regia contemporană s-au ivit elemente distincte, că un text clasic, chiar de talia celui caragialean, poate fi divers interpretat, regizorul punîndu-și pecetea personalității și gîndirii sale creatoare asupra reprezentației. Același lucru îl demonstrează și montările realizate pe baza lucrărilor unui alt clasic al dramaturgiei românești, Vasile Alecsandri. Dacă de pildă, Teatrul Național din Iași a fost cu deosebire atras de linia tradițională în reprezentarea comediilor lui Alecsandri, alte teatre (Studioul I.A.T.C. „I. L. Caragiale”, Teatrul Regional București, Teatrul de Stat din Brașov, Teatrul pentru tineret și copii) au încercat să dea acestora o interpre-

tare nouă, dintr-un unghi de vedere contemporan. Interpretarea tradițională pune accentul pe culoarea locală, pe relieful personajelor, subliniind comicul gras generat de caractere, situații, limbaj. Se râde la aceste spectacole de viciile personajelor lui Alecsandri, așa cum râdea însuși dramaturgul. Spectacolele Teatrului Național din Iași, deși cu incontestabile valori de interpretare (e vorba, în primul rând, de jocul magistral al lui Miluță Gheorghiu, bazat pe arta lui Matei Millo), pun în gardă asupra pericolului unei reconstituiri „muzeistice”, cu ocolirea notei contemporane.

În spectacolele mai recente, datorate lui Ion Finteșteanu, la Studioul I.A.T.C., lui Dinu Cernescu, la Teatrul Regional București, Sandei Manu, la Teatrul pentru tineret și copii, interpretarea se înscrie pe o linie parodică evidentă. S-a realizat astfel o distanță critică a interpreților față de personaje, cu intenția de a le transforma în propriile lor caricaturi. Personajele nu sînt luate în serios, însăși intriga e privită sceptic, cu un ochi micșorat a glumă. Regizorii — ca și actorii — rîd de comicul viciilor ce caracterizează personajele lui Alecsandri, se râde chiar de personajele „pozitive”, sugerîndu-se vetustul pitoresc al moravurilor cîndva actuale, dar și al rezolvărilor cîndva convingătoare. Regizorii au evitat evocarea documentaristică. Actorii șarjează vizibil, mimează participarea. Mișcarea scenică prezintă un automatism corespunzător celui din gîndirea și vorbirea personajelor. (În spectacolul lui I. Finteșteanu asistăm la o mișcare sacadată, ca de marionete, în spectacolul lui D. Cernescu se combină mișcarea în scenă cu aceea a umbrelor în spatele unui ecran.) Personajele nu au relief și adîncime, sînt văzute liniar, ca niște imagini decupate în carton și animate de un mînuitor maestru. Sînt demonetizate și cele mai vagi urme de lirism sau gravitate, printr-o ironizare ascuțită, cu apeluri insistente la artificii de operetă sau la convenția populară. Cunoașterea unor mijloace ale *comediei dell'arte*, prilejuită de turneul în țara noastră a excelentului Piccolo Teatro din Milano, influența teatrului maiakovskian se fac simțite în forma-

rea acestui stil convențional-parodic, prezent de altfel și în alte spectacole.

Convenția nu are în vedere aici numai cadrul scenic, ca în montările lui Meyerhold sau Ohlopkov, ci și jocul actorilor, mișcarea etc. Este o extindere a ideii de „convenție realistă” pe care N. Ohlopkov o vedea aplicată exclusiv cadrului, decorului.

Această modalitate de punere în scenă, presupunând un anumit stil de interpretare actricească, un anumit ritm, o scenografie specifică, unele artificii scenice etc., o modificare deci a mijloacelor regizorale clasice, reflectă, în primul rând, o anumită atitudine liberă față de textul literar.

Desigur, nu este vorba de o libertate absolută a regizorului, de transformarea textului în pretext pentru creația regizorală așa cum preconizau Gordon Craig sau Antonin Artaud.

Teatrul nu poate fi abstras conținutului său de idei, pe care îl constituie textul dramatic, dar nici regizorul nu trebuie să fie un simplu tehnician, executor supus, umil al operei literare pe care o pune în scenă. Fără a fi „salvatorul teatrului” (Craig), „teatrul însuși” (Firmin Gémier), „autocrat absolut” (G. Pitoëff), regizorul e totuși un *creator*, cel care oferă operei dramatice o nouă existență, diferită de cea a textului scris. De aceea, mai ales în rândul tinerilor regizori ai teatrului nostru, se remarcă tendința de a servi textul nu atât în *litera* sa, cât în semnificațiile sale, de a descoperi în esența operei sensuri noi, adecvate sensibilității și gustului contemporan.

Este concludentă, în această direcție, montarea *Mielului turbat* la Teatrul Regional București, în regia lui Dinu Cernescu. Lucrarea lui Aurel Baranga a constituit un moment notabil în evoluția comediei noastre actuale, satirizând cu ascutime diverse forme ale birocratismului și elogiind cinstea și atitudinea creatoare a muncitorului. Dar accentul grav pus pe manifestările negative — care, evident, nu s-au perimat în esența lor, deoarece birocratismul, rămasășă a trecutului dintre cele mai dăunătoare, nu a dispărut din anumite zone ale vieții și mentalității noastre — apare astăzi, după un

deceniu de la premiera piesei, oarecum forțat, întrucât frontul luptei antibirocratice s-a modificat, disputa s-a plasat pe alte coordonate. Birocratismul a fost nevoit să adopte forme mai subtile pentru a-și prelungi existența, masca menită să-l strecoare neobservat în mijlocul nostru e compusă cu mai multă grijă, ipocrizia lui s-a rafinat. Viziunea regizorală a lui Dinu Cernescu a pornit tocmai de la cele două considerente enunțate: actualitatea problematicei esențiale a piesei și modificarea, cu trecerea timpului, a datelor concret istorice ale conflictului. Păstrînd în linii mari textul primei versiuni (modificările sînt secundare), regizorul a transferat accentele, realizînd un spectacol în care termenul negativ al conflictului e transpus caricatural, șarjat, nu o dată grotesc. Fără a minimaliza pericolul birocratismului, regizorul l-a privit însă ca pe un fenomen absolut ridicol în contextul societății noastre noi și i-a arătat, pe scenă, soarta: lada cu gunoi. Personajele își joacă rolul (nu-l trăiesc), fac pași de balet, cîntă cuple pe melodii din operele lui Verdi, actorii rîd insinuant de stupiditatea personajelor interpretate, decorul e simbolic, mobilierul, recuzita scenică asemenea, ritmul e frenetic. În același timp, grupul pozitiv, a cărui figură centrală este modestul Spiridon Biserică, va fi privit cu gravitate, despărțit net de rest, situat într-un alt plan valoric și artistic. Spiridon Biserică nu mai e comic în umilința lui de „miel al lui Dumnezeu”; el este un muncitor activ și energic, hotărît să-și facă dreptate. „Turbarea” lui se justifică, astfel, de la început, ura împotriva procedeelelor birocratice care-l animă în permanență este *expusă*, apare ca o atitudine structurală a personajului. Spectatorii asistă la o reanimare a piesei, fără a mai tremura îngrijorați de soarta lui Spiridon Biserică și a invenției sale, pentru că li se sugerează din capul locului traiectoria conflictului, raportul exact dintre cele două grupuri în luptă.

Atitudinea liberă a regizorilor față de text a stîrnit uneori nedumeriri și, bineînțeles, nemulțumiri. Regizorii au fost acuzați de a sacrifica esența în favoarea aparenței, principalul în favoarea accesoriului, de a opera în sînul teatrului o adevărată răsturnare de valori, de a

uzurpa primatul textului etc. E adevărat, s-au produs câteodată în activitatea regizorilor sacrilegii, profanări, împietăți. Texte valoroase au fost jertfite pe altarul „libertății absolute” a regizorului, iar autorii s-au plîns de tirania revoltătoare a regizorilor, de drepturile pe care și le arogă aceștia de a opera în organismul operei literare, amputîndu-l, mutilîndu-l. Și nu o dată aceste plîngerii au fost justificate.

Dar trebuie să avem în vedere și acele cazuri care reclamă cu necesitate astfel de operații. Să nu uităm că Tolstoi și Gorki au făcut modificările cerute de Stanislavski (Tolstoi, de altfel, era foarte docil, din acest punct de vedere, și în raporturile sale cu publicațiile sau editurile). Unii scriitori au înțeles imperativul specificului scenic și singuri și-au modificat textul literar, la sugestia regizorului.

Ceea ce caracterizează teatrul nostru socialist este o atmosferă de colaborare creatoare între regizor și dramaturg, în vederea desăvîrșirii operei dramatice, pentru a transmite spectatorului exigent și sensibil de azi, într-un mod adecvat, mesajul ideologic-artistic.

Multe piese au devenit, datorită acestei colaborări, din lucrări cu serioase virtuți literare, dar și serioase deficiențe dramatice, opere de teatru în adevăratul înțeles al cuvîntului. *Prietena mea Pix*, comedie de debut a prozatorului V. Em. Galan, posedînd reale calități problematice, o anume ținută filozofică, se resimțea, însă, la lectură de balastul epic adus de autor din experiența sa îndelungată pe tărîmul prozei. Ritmul lent, narativ, unele pasaje dialogate greoaie se împotriveau intenției dramatice. Colaborarea cu Teatrul de Comedie, cu regizorul Radu Penciulescu l-a condus pe autor la epurarea multor elemente epice, la concentrarea substanței dramatice a piesei, la restabilirea ritmului scenic. A rezultat un spectacol care, fără să destrame conținutul inițial, prețios și necesar, l-a valorificat conform legilor teatrului, l-a pus într-o lumină specială, de ne-substituit, care este a scenei. Deși din piesă s-a tăiat relativ mult, spectacolul nu o trădează ci, dimpotrivă, o valorifică în esența ei ideologică și artistică.

Cu atît mai salutară ne apare intervenția regizorilor în textele viciate de descriptivism sau încărcate pînă la refuz cu situații, replici, personaje nesemnificative, parazitare. Sînt posibile și aici două soluții : degajarea textului sau suplinirea unor defecțiuni ale textului prin modalitatea reprezentării, soluție adoptată de regizorul D. D. Neleanu în spectacolul cu piesa *Marele fluviu își adună apele* de Dan Tărchilă. În spectacolul de la Teatrul pentru tineret și copii, regizorul D. D. Neleanu, nerezumîndu-se la artificii scenice (joc de lumină, sonorizare etc.), a transformat o parte din prea numeroasele episoade narative ale piesei în mici scene dramatice, bine gîndite regizoral, dinamizînd acțiunea, silind în cîteva rînduri epicul să îngenuncheze în fața legilor teatrului. De unde, miracolul unui spectacol de ținută superioară, pe datele extrem de modeste ale unui text sărac în substanță dramatică.

Există la tinerii noștri regizori o atitudine polemică, în sensul bun, față de textul literar, ambiția de a nu se împăca oricum, în orice condiții, cu scrierea destinată reprezentării, curajul de a nu considera definitive și infailibile cel puțin textele „inedite“, care nu au mai fost reprezentate, și uneori chiar cele trecute prin reflectoarele scenei. Atitudinea aceasta izvorăște din dorința legitimă de a releva cît mai deplin valorile ideologice și artistice ale operei dramatice. După un spectacol de succes al regizorului Horea Popescu cu *Ferestre deschise* de Paul Everac, Mihai Dimiu a montat aceeași piesă la Teatrul de Stat din Sibiu, operînd împreună cu scriitorul în text, renunțînd la anumite scene dispensabile, inversînd altele (trebuie avut în vedere că *Ferestre deschise* e un soi de reportaj dramatic desfășurat pe planuri multiple) și concentrînd materialul dramatic pe axul fundamental al piesei. Lupta pentru unitatea textului a fost însoțită de o egală luptă pentru unitatea spectacolului. Din păcate, în colaborarea sa cu autorul, regizorul nu și-a impus pînă la capăt punctul de vedere, acceptînd unele scene exterioare acțiunii centrale, și prin aceasta, anumite fisuri în unitatea dramatică a spectacolului.

Același regizor, animat de spiritul său polemic, realizează un remarcabil spectacol cu *Puterea întunericului* de L. N. Tolstoi la Teatrul Muncitoresc C.F.R., cu intenția de a da textului lumina sa autentică. Orientându-se cu precizie în hățișul contradicțiilor tolstoiene, regizorul s-a situat într-o permanentă dispută cu doctrina inefficientă, capitulară și cu soluțiile false ale teoreticianului Tolstoi, alăturându-și însăși creația de un profund realism a acestuia, creație care, prin adevărul observației sociale și psihologice, infirmă șubreda ideologie a non-violenței și căinței salutare. Disputa merge chiar până la o „nesocotire“ a indicațiilor textului când, în final, nu Nichita este legat de către oamenii stăpînirii, ci Matriona și Anisia, care poartă vina pervertirii eroului, arătându-se astfel că Nichita e o victimă a demenței acaparatoare care a pus stăpînire pe cele două femei. A violentat regizorul înțelesul unui text clasic? Nu. El a mers pur și simplu în întîmpinarea sensurilor și intențiilor celor mai adînci și mai proprii ale piesei. Nici în viziunea bătrînului Achim, conceput de Tolstoi ca un profet solemn și înțelept, regizorul n-a trădat adevărul personajului, prezentîndu-l — așa cum, de fapt, și este — ca pe o expresie a subiectivismului utopic, a inefficientei și pasivității tipic tolstoiene. Mihai Dimiu a văzut în Achim un personaj complex, tipul țaranului patriarhal (iubit și idealizat de Tolstoi), în conștiința căruia se reflectă contradicțiile unei epoci și spaimele mentalității mistice, ridicolul concepțiilor învechite, dar și vigoarea sufletului popular, însăși forța și slăbiciunea credinței tolstoiene.

Însuflețit de ideea realizării unui spectacol contemporan dens și dinamic, regizorul Lucian Giurchescu a renunțat la anumite replici sau scene din *Nevestele vesele din Windsor* (Teatrul Național I. L. Caragiale), în favoarea unui ritm alert, dezinvolt. Au fost accentuate unele idei sugerate de text, fie în ce privește precara fidelitate a doamnelor Page și Ford, fie în ce privește duplicitatea morală a preotului Evans, prostia agresivă a lui Slender sau gelozia ridicolă a lui Ford. Personajele primesc un fascicol suplimentar de lumină comică, prin împingerea la paroxism a unor momente

(Ford își strigă sălii întregi gelozia care-l macină, ori se confesează zgomotos spectatorilor dintr-o lojă, Slen-der pare înnebunit de frică la orice vorbă mai răstită etc.). Unele omisiuni sînt însă inutile, păgubitoare — nu era indicat, de pildă, să se elimine replicile Hangiului, pline de miez și echivocuri și menite să exprime, de cele mai multe ori, punctul de vedere al bunului simț popular.

Ne-am apropiat astfel de ceea ce s-ar putea numi atît „chirurgia textului” cît și „chirurgia ideilor”. Regizorul conștient de misiunea sa de creator angajat, militant, operează în gîndirea artistică a autorului, asumîndu-și sarcina de a pune în valoare tocmai ceea ce îi este propriu sub raport ideologic și dramatic, ceea ce o caracterizează în structura ei intimă și luptînd cu aparențele amăgitoare. Pe acest tărîm, chiar regizorii care manifestă un cult al textului se întîlnesc cu ceilalți în dorința de a evidenția în opera dramatică ceea ce lectura poate ascunde sau atenua. Am amintit rîvna neobosită cu care Sică Alexandrescu sondează mereu profunzimile comediilor lui Caragiale în căutarea unor sensuri și valori neexplorate încă. Dar exemplele se pot înmulți, fenomenul poate fi nuanțat, adăugîndu-se în sfera lui și raportul față de anumite texte ale dramaturgiei contemporane. Unii regizori au fost derutați, bunăoară, de amestecul de gravitate și umor din piesele lui Al. Mirodan *Ziariștii*, *Celebrul 702*, *Șeful sectorului suflute* și, în loc să păstreze echilibrul necesar, au ancorat pe extreme, „auzînd” fie numai acordurile grave ale piesei, fie numai hohotele de rîs. Nu asupra acestor interpretări ne vom opri însă. Semnificativă ni se pare atitudinea unui regizor cu îndelungată experiență, Moni Ghelerter, care a intuit cu precizie și subtilitate poziția pe care o ia în diferite momente balanța tonalităților, făcînd-o să vibreze uneori mai armonios decît a conceput-o însuși autorul. Atît în spectacolul cu *Ziariștii* (Teatrul Național „I. L. Caragiale”), cît și, mai ales, în cele cu *Celebrul 702* și *Șeful sectorului suflute* (Teatrul de Comedie) regizorul a îndrumat reprezentațiile pe linia reliefării maxime a programului ideologic al piesei, fără a umbri sau tăia legătura cu țesătura

scînteietoare a replicilor, a urmat cu virtuozitate linia dificilă care trece, adesea imperceptibil, din teritoriul comicalului în cel al tragicului. Experiența dobîndită în montarea pieselor lui Cehov sau ale lui Sebastian l-a condus pe regizor direct la receptarea tuturor nuanțelor tragice sau comice pe care textul le strigă, le șoptește sau, pur și simplu, le sugerează. Moni Ghelerter s-a impus și prin aceste spectacole, la care trebuie adăugate cele cu *Orfeu în infern* de Tennessee Williams și *Vizita bătrînei doamne* de Dürrenmatt, ca un creator de atmosferă, caracteristică definitorie.

Un adversar al redării atmosferei *ca atare* este regizorul Liviu Ciulei, pentru care atmosfera „în sine” cu tot ceea ce ține de reproducerea culorii locale, contravine viziunii contemporane a textului (e vorba, desigur, de montarea pieselor clasice).

Accentul se mută, deci, de pe *reconstituire* pe *actualizare*, subliniindu-se universalitatea piesei (în plan istoric și geografic). De aceea se acordă în spectacol o importanță specială dezbaterii de idei, confruntarea ideilor și sentimentelor fiind mai puțin supusă perimării decît elementele exterioare, de cadru. Disprețul față de așa-numita culoare locală, față de exactitatea arheologică se manifestă și în spectacolul cu *Sfînta Ioana*, de Shaw (costumele sînt un amestec de „epocă” și linie modernă), și în spectacolul cu piesa *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, în care azilul e văzut ca un fel de lagăr tip al doilea război mondial. Aluzia la contemporaneitate este vizibilă; regizorul refuză să se oprească la semnificațiile restrînse ale unui moment istoric, solicitînd, în numele textului, dreptul la existență și înțelegere în prezent.

Cît privește disponibilitatea largă față de dezbaterile cu caracter filozofic, ea se reflectă și în alegerea textelor (*Sfînta Ioana*, *Azilul de noapte*, *Copiii soarelui*, *Passacaglia*) și în conducerea reprezentațiilor.

O dată cu atmosfera sînt înlăturate și efuziunile lirice, patetismul fierbinte, exploatîndu-se în schimb conținutul filozofic al textului și apelîndu-se cu insistență la o percepție și, evident, la o emoție cerebrală din partea spectatorului. Vorbînd despre punerea în scenă a piesei lui Gorki *Copiii soarelui*, Liviu Ciulei și Lucian Pintilie,

regizorii spectacolului, precizau că au urmărit să realizeze „un maximum de tensiune printr-o abordare «la rece» a piesei” o „tensiune de idei care să creeze tensiunea emoțională”. Într-adevăr, spectacolele regizate de Liviu Ciulei se caracterizează prin acea luciditate febrilă care invită pe spectator la o comunicare detașată cu scena, la o discuție deschisă *de pe poziții egale* cu personajele piesei, întrucât acestea nu se străduiesc să se impună prin biciuirea afectivă a interlocutorului. Unor astfel de spectacole li s-a obiectat o derogare periculoasă de la tradiția realistă (se știe, de pildă, că *Azilul de noapte* a fost montat în teatrul nostru, ca și în alte părți, cu apăsarea deosebită pe reconstituirea *atmosferei*, pe o desfășurare strălucitoare a partiturilor individuale). Dar ce este în fond, tradiția? Regizori de prestigiu ca Rocher, Jouvet, Copeau, Dullin, au ținut să clarifice deosebirea între *tradiții* (copii servile ale procedeelor, concepțiilor, convențiilor, artificiilor etc.) și *tradiție* (ansamblu al legilor decurgând din însăși natura teatrului). Firește, *tradițiile* au fost oarecum încălcate, pentru că altminteri nici n-ar progresa mișcarea teatrală. *Tradiția* (realismul reprezentației, respectul pentru adevărul și concepția operei) a fost însă continuată, dezvoltată, slujită cu mijloace contemporane, originale și acest lucru este esențial în creația noastră regizorală.

Interesul pentru dezbaterea de idei semnalat în activitatea lui Liviu Ciulei este prezent și la alți regizori și remarcăm în acest sens pe Lucian Pintilie, care în spectacolul cu piesa *O singură viață* de Ionel Hristea a dat relief detaliului *ideologic* al personajelor, mai puțin preocupat de cel *characterologic*, iar în spectacolul cu *Cezar și Cleopatra* de G. B. Shaw (ambele realizate pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”) a evidențiat cu inteligență (nu însă și cu consecvență) sensul polemic accentuat caracteristic marelui dramaturg. Direcțiile moderne ale repertoriului contemporan convin cel mai mult stilului său regizoral. În spectacolul cu *Biedermann și incendiarii* de Max Frisch el subliniază funcția gravă a ideilor satirice, făcând să vibreze acel avertisment teribil adresat de dramaturg umanității. Denunțul crimei fasciste și al complicității la crimă are

o aparență grotescă și o esență tragică, iar ideile generoase ale spectacolului răzbat în sală incandescente. Piesa câștigă astfel în forță combativă datorită contribuției regizorului care a valorificat inventiv și convingător originalitatea ei de gândire. Dinu Negreanu a realizat un dens și scînteietor spectacol cu piesa *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, de Brecht, la Studioul I.A.T.C. „I. L. Caragiale“, după ce dăduse în *Al patrulea* o probă a talentului său. Radu Penciulescu s-a aplecat asupra disputelor morale în tratarea lor filozofică nu numai în *Prietena mea Pix* dar și în spectacolul cu *De n-ar fi iubirile...* de Dorel Dorian (Teatrul pentru tineret și copii), conceput ca un proces dramatic, la care este chemată și sala să delibereze, să cîntărească și să emită verdicte. D. D. Neleanu a valorificat în *Oceanul* (Teatrul pentru tineret și copii), semnificațiile mai profunde ale piesei, pe planul înfruntării concepțiilor despre viață ale personajelor. Sînt spectacole în care, așa cum îi plăcea lui Camil Petrescu să spună, „vedem idei“, dar care ne emoționează prin căldura ce învăluie aceste idei, prin dinamismul ciocnirilor.

Arătăm la început că factorii fundamentali care hotărăsc formarea profilului regizoral, sînt raporturile față de text și față de actori. De prima categorie ne-am ocupat mai pe larg deoarece ea prezintă aspecte multiple și diverse. Cea de-a doua categorie de raporturi nu trebuie însă de loc neglijată. Nici o inovație adevărată nu se poate concepe în teatru dacă ea nu implică și jocul actorilor, nici un regizor nu se poate realiza fără a fi obținut colaborarea în sensul și la nivelul dorit de el, a interpreților cu care lucrează. De fapt, ocupîndu-ne de raporturile *regizor-text literar*, ne-am referit inevitabil și la modul de îndrumare a actorilor, la fixarea concepției de interpretare.

Pe această linie se impune, ca o problemă importantă a artei regizorale, dobîndirea unității în interpretare, precum și a concordanței dintre jocul actorilor și celelalte componente ale punerii în scenă, într-un cuvînt ceea ce numim *unitatea spectacolului*. Nu toate spectacolele interesante, realizate de regizori talentați sînt și spectacole unitare (în *Azilul de noapte* și *Copiii soare-*

lui, Liviu Ciulei a acceptat stiluri diferite de joc, după cum D. D. Neleanu în *Oceanul*, Lucian Giurchescu în *Burghezul gentilom* sau Radu Penciulescu în *Noaptea e un sfetnic bun* nu s-au preocupat suficient de unitatea interpretării).

Mai acut s-a resimțit această deficiență în spectacolul lui Vlad Mugur cu *Orestia* de Eschil (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”), unde stilul de joc diferă pînă la opoziție de la un actor la altul. În timp ce, de pildă, Clitemnestra insistă pe tonul declamator-majestuos, pe gesturile largi, solemne, Agamemnon, care ar fi trebuit să înfățișeze pe scenă măreția eroului, e o prezentă „de rînd”, un „oarecare”, încît în primele scene ai senzația că a murit înainte de a fi fost ucis. Disparitatea se observă în chiar evoluția unui singur personaj. Oreste începe prin a fi solemn, pentru ca, treptat, să coboare tonalitatea pînă la a afișa degajarea unui personaj dintr-o dramă modernă, oferindu-ți impresia că a descins din Eschil direct în Arthur Miller. Este important ca regizorul să imprime, prin autoritatea sa și, mai ales, printr-o concepție bine definită, o desfășurare unitară a tuturor elementelor reprezentației. Este ceea ce îl preocupă pe Moni Ghelerter în spectacolele *Orfeu în infern*, *Șeful sectorului suflete* (mai puțin în *Vizita bătrînei doamne*), pe Horea Popescu în *Baia și Aristocrații* și, mai ales, în *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* (Teatrul Muncitoresc C.F.R.), pe Al. Finți în *Mașina de scris*, pe Lucian Giurchescu în *Rinocerii* (Teatrul de Comedie), pe D. Esrig în *Umbra* (Teatrul de Comedie). În ultimele două exemple amintite este de remarcat felul în care actori dintre cei mai diferiți ca stil de joc, unii cu personalități proeminente sau de-a dreptul covârșitoare, au fost antrenați în compoziții regizorale bine sudate, armonioase pînă la severitate.

Munca de îndrumare a actorilor pe linia concepției regizorale este esențială în obținerea unității spectacolelor. De ce regizori talentați, ca Sanda Manu, George Rafael, Mircea Avram, nu au realizat spectacole unitare la Teatrul „C. I. Nottara”? Pentru că nu au pus accentul pe elementul actor, pentru că au pierdut din vedere sarcina regizorală a îndrumării actorilor și s-au lăsat

antrenați de capriciile individuale, de tendințele declamatorii ale unor interpreți, de eclectism sensibil în stiluri; au scăpat din mână firele centralizatoare ale spectacolului. Fantezia și efortul regizoral devin sterile, ineficiente, dacă nu se sprijină pe jocul actorilor, după cum inovația în regie nu se poate realiza în afara inovației în interpretare.

Merită de aceea menționat modul în care regizori tineri, cu mai multă sau mai puțină experiență în direcția de scenă, reușesc să-și subordoneze actorii (fără a le strivi personalitatea), impunându-le un stil de joc unitar: M. Dimiu în *Gaițele* și *Punctul culminant*, Radu Pen-
ciulescu în *De n-ar fi iubirile...* sau *Steaua Polară*, Dinu Cernescu în *Mielul turbat* sau *Dracul uitat*, Miron Niculescu în *Dezertorul* sau *Maria Stuart*.

Capătă o importanță din ce în ce mai mare în teatrul nostru orientarea actorului în spectacol, grija pentru buna întrebuințare a sarcinilor prevăzute de rol, pentru afirmarea personalității sale în acord cu programul ideologic și artistic al spectacolului, cu stilul acestuia. Numai după ce s-a asigurat coordonarea interpretărilor și calitatea lor, se poate îndrepta atenția regizorului asupra modelării celorlalte elemente ale spectacolului. Acest lucru a fost înțeles de către cei mai mulți dintre regizorii noștri și răspunderii sporite față de jocul actoricesc îi datorăm în mare parte creșterea continuă a calității spectacolelor.

Nu am acoperit în aceste rânduri decât câteva din problemele care ni se par esențiale în creația regizorilor noștri, apelînd, în ilustrarea unor idei la un număr relativ restrîns de exemple. Rămîne, fără îndoială, ca dezvoltarea permanentă a teatrului românesc, într-un ritm pe care nu l-a cunoscut evoluția sa în trecut, să contureze treptat stilurile și modalitățile regizorale afirmate, să îmbogățească arta regizorului cu noi experiențe și realizări. Pentru că, așa cum o indică întreaga noastră mișcare teatrală, formarea și dezvoltarea unor personalități în domeniul regiei este unul din obiectivele importante ale teatrului socialist.

ACTORI ȘI ROLURI CONTEMPORANE

*„Voi, artiști care faceți teatru
În edificii mari, sub baia de lumină
a unor sori artificiali,
În fața unor mulțimi tăcute, luați
cînd și cînd seama
La acel teatru ce se desfășoară
în stradă,
La teatrul cel de toate zilele...”*

BERTOLT BRECHT

Din totdeauna oamenii au venit la teatru ca să se contemple prin intermediul semenilor lor de dincolo de rampă ; să se cunoască mai bine prin plăsmuirea celor care creează viața în lumina reflectoarelor. Și din totdeauna, acordul scenei cu sala, fluidul magnetic, care apropia minunata ficțiune zămislită între trei pereți de viața adevărată de dincolo de zidurile teatrului, se realiza — miracol al tuturor timpurilor — prin mijlocirea omului din scenă, a aceluia care izbutea să rostească adevărul vieții și al timpului său. Marile roluri, personajele legendare ilustrînd și reflectînd pas cu pas evoluția omenirii din cele mai vechi timpuri și pînă azi, încarnate prin creatorii lor scenici, au ridicat de fiecare dată simultan cu apariția lor, probleme vitale ale epocii căutînd să le dea un răspuns răscolitor.

„Cine era Talma ? El, secolul lui și antichitatea deoptrivă“, ne spune un scriitor francez, evocîndu-l în chip semnificativ pe acest clasic actor, reprezentant al timpului său.

În zilele noastre, oamenii vin la teatru pentru a vedea întruchipate în scenă gîndurile și frămîntările, pentru a-și auzi îndoielile și a căpăta răspuns întrebărilor. Ei vin să vadă chipul celor care trăiesc în epoca revoluției socialiste, a zborurilor cosmice și a cuceririi spațiului interplanetar.

Frământarea creatoare, concepția filozofică despre lume, atitudinea conștientă față de marile procese ale vieții, munca, iubirea, într-un cuvânt tot ce reprezintă *noul* general uman al timpului nostru, în scenă capătă formă și expresie prin actor. Lui îi revine, în primă și ultimă instanță, nobila sarcină a educării socialiste a maselor, misiunea de a exprima nemijlocit marile idei revoluționare și incandescența poezie a textului dramatic contemporan, de a înfățișa în chip pregnant figura contemporanului nostru. De un asemenea privilegiu nu s-a bucurat nici un tragedian sau comedian al altor lumi, fie că scanda versuri anapestice în marile amfiteatre ale antichității, fie că improviza îndărătul măștilor comediei dell'arte spre bucuria oamenilor Renașterii, fie că interpreta în teatrul elisabethan tragediile lui Shakespeare, bizuindu-se pe înțelegerea retoricii, sau recita pe Racine în fața unor capete încoronate.

Însemnătatea rolului social al actorului, raporturile lui cu scena, cu regizorul, cu textul dramatic au constituit obiectul unor numeroase tomuri și tratate de la Aristot la Diderot de la paradoxul acestuia, pînă azi pronunțându-se în această problemă, filozofi, critici, scriitori și cel mai adesea, marii actori. Considerarea actorului ca factor responsabil în viața socială, ca element înaintat și util pentru progresul ei, n-a fost posibilă în nici o orînduire asupritoare. Observația lui La Bruyère despre actor considerat de grecii vechi ca un personaj demn de dispreț, o reia cu multă amărăciune în zilele noastre marele actor englez Michael Redgrave, adăugînd : „după cîte îmi dau seama, starea aceasta de lucruri nu s-a schimbat ; situația actorului în zilele noastre constituie o adevărată anomalie“. În paginile multor critici și esteticieni burghezi găsim nenumărate afirmații despre actor și poziția lui socială, atestînd neta desconsiderare a caracterului responsabil și conștient al artei interpretative. „Actorul — spune Octav Mirbeau — prin însăși natura meșteșugului său este o ființă inferioară și pedepsită. Din clipa în care urcă pe scîndura scenei el renunță la calitatea lui de om.“ Desconsiderat și disprețuit, anulîndu-i-se caracterul activ și misiunea-i înaintată, actorul înmormîntat pe ascuns pe vremea lui Molière, în

societatea burgheză și-a pierdut cu timpul attributele rațiunii și sentimentului cu care îl investise odinioară Diderot în faimosul său *Paradox*, transformându-se în aceea supramarionetă pasivă preconizată de Gordon Craig.

Însuși marele actor francez Louis Jouvet, în eseurile sale asupra artei actorului îi refuză acestuia dreptul la rațiune, îi contestă participarea activă la actul artistic, dirijarea conștientă a propriului său proces de creație. Iată ce spune Jouvet în *Mărturii despre teatru*: „Actorul știe prea puține lucruri despre sine și practica sa. El nu știe să gândească. El nu gândește. El niciodată n-a putut să gândească... De altfel, gândirea nu este necesară teatrului, dimpotrivă, chiar îi contravine“. Jouvet împinge pînă într-acolo raționamentul său asupra caracterului pasiv al creației actoricești, încît afirmă de-a dreptul că actorul se arată inconștient în procesul creației, unicul scop al actului creator fiind dorința de a stîrni admirația publicului. Iată o altă caracterizare a interpretului — de asemenea dată de Jouvet, generalizatoare și semnificativă pentru teoriile sale despre natura creației scenice și profilul actorului: „Straniu personaj, căruia frica de a nu place și dorința de a place, împinse pînă la exces, pînă la o exclusivitate absolută, devenită unic țel, îi dau vidul cel mai autentic și o inconștientă perfectă“.

Diverselor teorii care în analiza jocului actoricesc caută dizolvarea personalității și contorsiunile psihologice, împingînd la exacerbarea trăsăturilor lăuntrice, bazîndu-se pe atitudinea irațională, agnostică, specifică stadiului filozofiei burgheze contemporane, teatrul umanist, realist le opune personalitatea creatoare a artistului cetățean, care se dăruie colectivității, slujind-o și îmbogățind-o cu arta și gândirea sa.

„Teatrul trebuie să satisfacă inteligența spectatorului și, totodată, să-l zguduie pînă în măduva oaselor“ — scrie cunoscutul regizor englez Peter Brook, preconizînd spectacolul ce mișcă prin idee și intensitate emoțională.

G. Tovstonogov relevă ca, principala trăsătură a artei actorului contemporan, „intelectul, încordarea minții“. „Fără capacitatea de a gândi intens pe scenă, arta acto-

lului contemporan nu poate exista". Tovstonogov arată că în teatrul contemporan particularitatea fundamentală a caracterului scenic este determinată în esență de modul specific, individual de gândire, de atitudinea eroului față de lume, exprimată printr-o modalitate proprie.

În acord cu aceste preocupări se manifestă tendința spectacolului contemporan, spectacol de idei bazat pe o poziție filozofică activă, înaintată, un teatru diriguitor al conștiințelor.

Actorul timpului nostru trebuie să aducă la rampă universul spiritual, propriu constructorilor socialismului și comunismului, profunzimea și caracteristica acestor sentimente, modul de comportare, orizontul larg deschis către cele mai îndrăznețe descoperiri tehnico-științifice. Dacă pe scenă apar eroi asemănători celor mai înaintați dintre contemporanii noștri, și poate chiar purtători de trăsături etice noi, prefigurând date inedite de conștiință și caracter — date ale omului comunist — atunci forța de educare prin frumos a teatrului se împlinește cu sporită putere și imaginea actorului interpret, pătrunsă de adevărul vieții și frumusețe artistică aprinde pînă la incandescență pe spectator.

Teatrul românesc a dovedit în ultimele decenii, prin remarcabilele sale succese recunoscute și dincolo de hotare — în diverse confruntări internaționale — că e posesorul unui adevărat tezaur artistic. Școala noastră teatrală, renumită prin marii ei maeștri (unii dintre ei au constituit și o glorie a teatrului european) își continuă tradiția și prestigiul cu sporită forță și libertate de înflorire a talentelor. Maeștrii teatrului nostru de la Constantin Nottara, Aristizza Romanescu, Gr. Manolescu, Aristide Demetriade pînă la cei pe care încă nu demult i-am aplaudat: Lucia Sturdza Bulandra, Ion Manolescu, George Vraca, au inspirat acea tradiție de aur a școlii realiste umaniste pe care o continuă toate generațiile ce dau viață azi scenei românești.

Marele și puternicul front al actorilor români oferă o inepuizabilă sursă de valori creatoare, care se dezvoltă în căutări continue, direcționate de către un unic scop; realizarea unei maxime eficiențe educative, prin intermediul unor creații mari, autentice, prin intermediul unor

spectacole pline de expresivitate și frumusețe artistică, născute din poezia vieții socialiste.

Rîndurile de față nu-și propun să dezbată problemele teoretice ale creației actoricești contemporane, ci să releve cîteva realizări valoroase în roluri din dramaturgia zilelor noastre — originală și străină — realizări concludente pentru capacitatea creatoare a actorilor noștri.

Cele mai izbutite creații actoricești sînt indisolubil legate de exprimarea unui univers ideologic și spiritual înaintat, a unui mesaj civic și artistic propriu omului zilelor noastre. Adevărate pledoarii pentru umanism și ideal comunist, aceste creații sînt organic dedicate trezirii unei emoții lucide, combative, agitatorice în rîndurile spectatorilor ; și realizîndu-se prin intermediul unei dramaturgii înaintate, ele prilejuiesc o neconținută confruntare dintre nou și vechi în forme artistice evaluate, și totodată o profundă dezvăluire a complicatului proces de trezire și formare a conștiinței socialiste. În fiecare din aceste creații, spectatorii au putut descifra adeziunea actorului la mesajul nobil al rolului, sau dimpotrivă atitudinea critică față de personajele incriminate prin apartenența lor la ordinul vechiului, confruntarea punctului de vedere al omului contemporan cu reflectarea artistică a adevărului vieții.

Ultimele stagioni ne-au bucurat prin cîteva succese interpretative de seamă, mai ales în abordarea îndrăzneată a chipului eroului contemporan prezentat în diferite înfățișări dramatice și provenind de pe diferite meridiane literare. Nucleul unei gândiri contemporane în chipul unor eroi monumentali sau mărunți — oameni activi, militanți, sau pasivi, chiar înfrînți, tipuri, măști, caractere diferite, în roluri concepute din variate unghiuri artistice și ideologice am descoperit în creațiile unor actori din generații diferite. În fiecare din aceste roluri și interpretări, spectatorii au putut descifra adeziunea actorului la mesajul rolului, și totodată punctul de vedere personal al omului de artă în exprimarea ficțiunii artistice. Cunoașterea vieții, legătura indisolubilă cu masele, situarea la unison cu nivelul de gândire

și cunoștințe al epocii, contribuie la realizarea unei varietăți de imagini artistice.

Arta de a înfățișa un tip de azi în complexitatea calităților lui spirituale, demonstrând o viață lăuntrică activă îi este proprie de pildă, lui Radu Beligan, reprezentant de seamă al actorului contemporan, al școlii teatrului românesc. Cercez din *Ziariștii* sau Cheryl din *Celebrul 702*, cunoscuții eroi ai pieselor scriitorului Al. Mirodan, s-au identificat pentru cei care i-au văzut în scenă, cu creatorul lor, Radu Beligan.

„Socotesc că un actor rămîne în memoria contemporanilor, în special și în primul rînd prin creațiile de roluri din dramaturgia propriului său popor. Pe mine, personal, mă interesează mai mult un rol într-o piesă contemporană, decît un rol clasic” — mărturisește Radu Beligan¹. Această pasiune pentru *now*, pentru exprimarea adevărului vieții de azi am găsit-o în crearea neuitatei figuri a lui Cercez, căruia Beligan i-a valorificat, într-o imagine fermecătoare, inteligența, simțul umorului, i-a relevat romantismul revoluționar, și în primul rînd, receptivitatea față de nou, pasiunea comunistă pentru adevăr și dreptate, spiritul de luptă împotriva lașității și a egoismului. Semnificative pentru înțelegerea profunzimii artistice depuse în realizarea acestui caracter ni se arată părerile actorului despre personaj. Ele vădesc o complexă înțelegere a raportului dintre artă și realitate: „Cercez are o structură foarte originală, care pe scenă a trebuit să fie compusă tocmai așa... Am căutat (în viață — *n.n.*) o anumită dinamică a gândirii acestui tineret de azi, oameni care, după cum mi-au părut mie, se arată grăbiți, se află într-o mare efervescență, plini de dorința de a împinge mai departe la căruța vremii. Este în ei o grabă de a desăvîrși mai repede societatea noastră socialistă, într-un cuvînt, tineretul crescut de partid se grăbește să înfăptuiască procesul de transformare a societății noastre”². Descoperind în această „grabă” ideea centrală,

¹ *Dialoguri despre teatru*, în „Teatrul”, nr. 4/1953.

² Op. cit.

sîmburele rolului său, Radu Beligan i-a dat lui Cerchez un dinamism concentrat, un ritm spiritual intens, propriu unui erou pasionat de marile gînduri și sentimente ale epocii, de sensul ei revoluționar.

Pe cu totul alte date psihologice, derivate din situarea eroului în alt mediu social și pe alt meridian istoric, a creat Beligan personalitatea *Celebrului 702*. Pe coordonate etice adverse lui Cerchez, ziaristul comunist care luptă pentru intransigență în apărarea adevărului și care militează pentru umanism, Beligan în rolul lui Cheryl Sandman, scriitorul gangster, a înfățișat tragedia omului care e nevoit să propage dezumanizarea, să mistifice neconținut, să-și falsifice datele existenței pentru a putea trăi. Dacă linia rolului lui Cerchez exprima bucuria de a trăi, linia rolului lui Cheryl exprimă imensa suferință a unei vieți inutil cheltuită. Această suferință, această proiectare tragică a unei existențe pe fundalul unei întregi epoci, se manifestă cu deosebită pregnanță artistică în cel de-al doilea plan al rolului — fiindcă *Celebrul 702* este în primul rînd o „comedie” jucată pe scena Teatrului de Comedie. Al doilea plan al rolului are o importanță deosebită în realizarea chipului eroilor contemporani, în stabilirea climatului pieselor, în care sensul evenimentelor nu corespunde întotdeauna sensului cuvintelor : acest al doilea plan contribuie la dezvoltarea profundă a reacțiilor eroului față de evenimentele piesei, conferindu-le un sens mai adînc, inefabil, dînd cuvintelor și mișcărilor fizice o impresiionantă adîncime subterană.

Într-o filiație directă cu Cerchez se arată *Șeful sectorului suflete* — acest nou erou al lui Mîrodan, o imagine complexă, pe subtile date istorico-psihologice, a eroului înaintat. În acest dublu rol Radu Beligan realizează o desăvîrșită creație pentru care, de altfel, i s-a decernat premiul pentru cea mai bună interpretare a unui erou dramatic dintr-o piesă originală pe anul 1963 — un aliaj din două compoziții diferite — topind într-un pur și nobil metal chipul de neuitat al contemporanului nostru.

Dovedind o mare virtuozitate în alternarea detaliilor de caracter specifice, Beligan atinge aici în știința com-

poziției un deosebit grad de măiestrie. Fiecare rol își are coordonata sa majoră, linia sa dominantă — surprinzător de asemănătoare, chiar îngemănate, cele două chipuri se deosebesc totuși calitativ. Gore-meteorologul, generos, altruist — (din viciu !) se ridică în Șef, la puteri spirituale înzecite ; aici trăsăturile nobile ale omului obișnuit se dilată imperceptibil la proporții simbolice, Șeful devenind un luptător pentru fericirea oamenilor, un angajat în lupta pentru victoria frumosului, un „cosmonaut al sufletului omenesc“. Beligan-Gore e timid, își ascunde cu pudoare sentimentele, își reține cu îndârjire elanurile, nu e lucid de valorile sale — dimpotrivă convins de insignifianța lui. Are un surâs fermecător și poezia gravă a veșnicilor adolescenți. Beligan-Șeful — are și o expresie fizic diferită de Gore, e îndrăzneț, stăpîn pe sine și pe lume, de o certitudine fermecătoare. El e omul care a învins vechiul, urîtul și cunoaște legile stăpînirii lumii, istoriei, naturii.

Pe cu totul alte coordonate se definește recenta și prestigioasa creație a lui Radu Beligan în rolul lui Béranger din *Rinocerii* de Eugen Ionescu.

În Béranger, Beligan dă o impresionantă viață scenică renumitului erou ionescian — prototip al omului „mijlociu“, al omului „comun“ de pe meridianul lumii capitaliste. Protejînd umanitatea lui Béranger, ocrotind sîmburele lui de demnitate — în lumea stăpînită de forța brutală a patrupezilor feroci — Beligan compune trăsăturile acestui tip dintr-o perspectivă a sa personală, înaintată, din unghiul conștiinței edificate asupra modului de a lupta împotriva „rinocerilor“.

Strigătul spontan, disperat al eroului îngrozit de perspectiva împotmolirii sale în mlaștina animalității — „nu capitulez“ — strigătul neînsoțit de știința apărării, a luptei organizate ci izolat individualist, Beligan îl prelungește cu gestul calm; stăpînit, izvorît dintr-un mare echilibru interior, cu care își ia carabina și, aprinzîndu-și concentrat o țigară, așteaptă eliberarea umanității, știind că altfel nu e posibil. Această imagine finală a lui Beligan-Béranger, emoționantă și semnificativă, este un simbol al omului care în cele mai groaznice condiții, singur chiar, nu-și renegă condiția : „trestia gîn-

ditoare" a lui Pascal nu poate fi smulsă din solul istoriei.

Așa cum s-a mai remarcat, Radu Beligan este un personaj. Cerechez sau Cheryl, Șeful sau Gore — în sfârșit, Béranger — eroi structural diferiți, sau indestructibil înrudiți — au un numitor comun: Radu Beligan, actorul care aduce în toate rolurile zăcămintul propriu de gândire, originalitatea stilistică remarcabilă. Ca întotdeauna, jocul lui nu are nimic spectaculos. Béranger, de pildă, apare la început ca un tip oarecare, vag abulic, ușor plictisit și sedus de mirajul uitării — în alcool — a banalității vieții cotidiene. Treptat însă îl cuprinde o febră crescândă, iradiantă, și teama de contaminare, spaima pentru securitatea condiției umane îi dau un spor de mișcare, o perpetuă agitație punctată de o luciditate exemplară. În sfârșit, decizia rezistenței izvorăște cu o liniștitoare certitudine. Și contrastul dintre om și forțele ostile lui, ca și încrederea în puterea omului asupra lor se desenează cu o forță de neclintit. Această interpretare este rezultatul unei minuțioase gândiri, rodul concepției artistului de azi — în raporturile sale cu arta, cu lumea și timpul său.

Creații remarcabile a realizat în ultimele stagioni Ștefan Ciubotărașu. Prin imaginea lui Ivan Șadrin din *Omul cu arma* de N. Pogodin, a lui Dănilă Bulz din *Întoarcerea* de M. Beniuc, a lui Vlaicu din *Vlaicu și feciorii lui* de L. Demetrius, Ceteraș din *Noaptea e un sfetnic bun* de Al. Mirodan, Ciubotărașu a redat o suită de tipuri diferite, inedite în detaliile expresiei artistice, aparținând prin comportament și gândire omului născut și renăscut în revoluția socialistă. Cea mai interesantă ni s-a părut însă creația actorului în rolul inginerului Mastacan din *Prietena mea Pix* de V. Em. Galan.

Portretul inginerului Mastacan a fost compus cu asemenea elocvență și relief artistic, încât imaginea „uriașului cu orbul găinilor” care își începe procesul eliberării sale spirituale în contact cu climatul tonic al generației născute după Eliberare a căpătat o deosebită forță de generalizare. Cu o limpede poziție critică

față de personaj, Ciubotărașu a marcat naufragiul moral, ridicol al Mastacanilor, în lumea noastră. Dar la prima sa apariție în scenă, Mastacan-Ciubotărașu n-are nicidecum aerul sau înfățișarea unui naufragiat. Dimpotrivă. El irupe herculean și exploziv, aducând în decorul șantierului o prezență tumultuoasă ce respiră o forță telurică cuceritoare. Dar când „uriașul“ constructor de case își exprimă concret teoriile despre viață, despre dragoste, concepția-i alienată despre relațiile dintre bărbat și femeie — el, „uriașul“ devine ponosit, invalid, iar infirmitatea lui morală nu stârnește compătimire, ci hazul incriminator al ridicolului. În desenarea profilului lui Mastacan, poziția critică a actorului față de „bîtocrați“, față de purtătorii concepțiilor burgheze în gândire e netă, artistic exprimată prin imperceptibila undă de ironie și neașteptatele mici gesturi de bravură care stîrnind un umor de calitate luminează cu sclipitoare nuanțe chipul eroului. Ciubotărașu arată treptat, pe îndelete, cum uriașul are „orbul găinilor“, cum el apare turtit, caraghios în fața opiniei publice ; fiindcă codul lui moral e vechi, depășit ; alfabetul învățat altădată la școala-junglă a relațiilor capitaliste nu-l mai poate ajuta azi să se descurce în lumea sentimentelor și relațiilor umane eliberate.

Mastacan nu poate comunica cu cei din jur, și în primul rînd cu propriul său fiu, lipsindu-i limbajul comun cu colectivitatea socialistă.

Pragul transformării personajului, actorul îl trece nuanțat și subtil, sugerîndu-l prin imperceptibile detalii etice, acordate la temperamentul și structura respectivului caracter. Mastacan este situat la hotarul dintre două lumi de gândire. Ciubotărașu demonstrează cum paralel cu procesul eliberării spirituale a eroului de sub robia simțămintelor înjositoare — în care plata dragostei cu bani peșin este doar un aspect — se prefigurează și procesul umanizării lui. De aceea, el sugerează perspectiva devenirii *omului*, investindu-l pe Mastacan cu o calitate pe care personajul, fără a o trece în buletinul de identitate, totuși o va căpăta. Interesant este modul cum actorul a realizat caracterul contradictoriu al eroului, schițîndu-i gravele tare de gândire burgheză, egois-

mul sceptic, încăpățînarea de a-și construi viața pe terenul unor valori vechi și, evident, năruite, și totodată aderarea lui pasionată la procesul muncii socialiste, la construcția și reconstrucția din jur. De altfel, din această pasiune a lui pentru munca creatoare își trage rădăcina, tîrzia înțelegere că trebuie să acționeze *altfel*, într-o lume cu totul *alta* decît cea a întreprinderilor „cainizate“, unde lucrase el în trecut.

În încercuirea morală în care se zbate Mastacan, arcul săgeților îndreptate împotriva lui este purtat de o fată abia ieșită din copilărie: Pix. Ofensiva ideilor înaintate, atacul conștiinței socialiste în *Prietena mea Pix*, este purtată cu fermecătoare vigoare de tînăra actriță Vasilica Tastaman, creatoarea acestui rol. Confirmînd aici din plin marile ei resurse scenice, farmecul și spontaneitatea în replică, inteligența gesturilor, participarea neconținută la acțiune, Vasilica Tastaman-Pix îi răspunde cu fermitate dar și candoare lui Mastacan, îl înfruntă, îl combate, îl înțelege și vrea să-l... ajute. Extrem de important în viața scenică a rolului s-a arătat firescul acestor atitudini. Prin acest mod firesc, simplu și expresiv, actrița dă eroinei lui Galan un profil încîntător. Întrebările pe care și le pune Pix despre viață — și viața a pus-o de timpuriu în situații încurcate — modul ei tăios, intransigent, chiar crud de a judeca oamenii, și pe părinți în primul rînd, certitudinile ei înduioșătoare în legătură cu dragostea și fidelitatea prietenului, tovarășului ei de școală și preocupări, întreg universul ei de gîndire și simțăminte aparține unei generații care trăiește *altfel* și nu admite tabela de criterii a moralei burgheze.

Prin aceasta, Vasilica Tastaman-Pix îl doboară definitiv pe cîmpul bătăliilor morale pe Ștefan Ciubotărașu-Mastacan. Întreg eșafodajul teoriilor cinice și „cainice“ înjghebate de Mastacan de-a lungul unei vieți petrecute în lumea bîtei, se prăbușește nu atît în fața unor argumente fundate pe știința materialismului dialectic (pe care i le replică un alt personaj — Andrei), cît în fața experienței de viață (de viață trăită într-o lume socialistă), în fața adevărului pe care i-l aruncă cu o candoare crudă Vasilica Tastaman-Pix, spunîn-

du-i că Paul, fiul acestuia, l-a uitat, adică a uitat morală josnică și rușinoasă a tatălui său. Replica ei — „Nu v-a ocolit. Știți... v-a uitat” — actrița o dozează cu știința nuanțelor, sugerînd în cîteva cuvinte prăpastia spirituală care desparte două lumi.

Impresionantă forță creatoare degajă jocul sobru în monumentalitatea lui al actorului György Kovacs. Cei care l-au văzut întruchipîndu-l pe profesorul Mamlock — tragicul erou al piesei scriitorului antifascist Fr. Wolf — vor rămîne cu imaginea neștearsă a acestui chip, contemporan cu anii întunecați ai fascismului. Intelectualul obsedat doar de problemele științei, cetățean loial, supus politicii oficiale, savantul evreu Mamlock este trezit în anul 1933 de brutala realitate: statul hitlerist îl repudiază, îl condamnă ca individ și ca noțiune. Înjosit în demnitatea lui omenească, Mamlock se revoltă, simte pentru prima oară în viață dorința de a se ridica împotriva nedreptății, de a protesta împotriva obscurantismului și a forței pumnului. Dar calea acestui protest Mamlock o alege arbitrar sub forma unui act individualist, izolat: sinuciderea — care în conștiința lui apare ca singurul avertisment posibil să atragă atenția omenirii și să-i reabiliteze ființa înjosită. Creația lui György Kovacs în acest rol a dat un contur impresionant, major piesei — o perspectivă justă, istorică dramei individului Mamlock. Jocul lui Kovacs creează senzația că în scenă se discută una din problemele mari, fundamentale ale epocii noastre — apărarea umanității, a demnității spiritului, vegherea față de „pîntecul care mai poate rodi o dată năpîrca fascismului” (Brecht).

Concepția artistică militant umanistă a actorului, poziția lui înaintată ca artist și cetățean a limpezit mesajul confuz, vag individualist al piesei. Creația lui Kovacs iradiază încredere în umanitate, în victoria omului — aceasta chiar în momentele cele mai dure-roase ale unei existențe otrăvite de fascism. De pildă, scena fără cuvinte în care Kovacs-Mamlock se pleacă cu tulburată recunoștință în fața asistentei sale, care are tăria să înfrunte fâțiș hidra brună, sugerează supraviețuirea demnității, a rațiunii umane în iadul hitlerist. Există oameni adevărați, deci mai există speranță în

înfrângerea fascismului — vrea să spună publicului Kovacs-Mamlock și reușește în chip tulburător și memorabil.

Evoluția scenică a rolului, actorul și-a construit-o pe demonstrația unei idei majore — care ne amintește de cuvintele de neuitat cu care se încheie *Reportajul cu streangul de gât* al lui Fučík: „Oameni, vegheați!”, Kovacs demonstrează prin nefericita soartă a doctorului Mamlock cum fascismul încearcă să dizolve umanitatea, să distrugă demnitatea omului înainte de a-l expedia în camerele de gazare.

Fără a se identifica cu eroul, ci abordând o poziție critică față de acțiunile sale, actorul pare să explice spectatorului cauzele pentru care Mamlock sfârșește cu un glonț în tâmplă. Îl explică — dar nu-l justifică. Aici găsim impresionanta iscusință în adresarea mesajului rezultată din capacitatea spirituală a actorului conștient de misiunea lui.

Intruchipînd figura sculptorului Manole Crudu, eroul piesei *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu, György Kovacs demonstrează resursele creatoare ale dramaturgiei noastre originale. Portretul scenic al sculptorului Crudu s-a înscris ca una din cele mai frumoase creații ale stagiunii 1963—1964 și în interpretarea lui Toma Dimitriu pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale”.

O creație marcată prin surprinzătoare insemne ale noului în conștiință realizează Ileana Predescu în rolul Luciei din *Portretul* de Al. Voitin. Cu o extremă condensare de mijloace artistice, fără nimic spectaculos sau exterior, actrița aduce în scenă un bogat rezervor de trăsături tipic noi — demonstrînd în fața eternelor probleme ale dragostei și fidelității o atitudine fundamentală, organic nouă. În fața aparentului triumfi conjugal, Ileana Predescu-Lucia, a demonstrat o înțelegere superioară a prieteniei, a relațiilor din și în afara căminului. Cu o imperceptibilă ironie, cu un umor subtil — eroina înlătură pericolul melodramatizării sentimentelor, al clișeeilor sentimentale — exprimînd luciditatea robustă, tonică, bunul simț, responsabilitatea în fața relațiilor familiale.

Drumul ascendent străbătut de arta actorilor noștri, de la teatrul vechi de o anumită factură și pe gustul unui anumit public, la valorificarea creatoare a talentului prilejuită de arta realist-socialistă se exprimă semnificativ în creațiile lui Gr. Vasiliu-Birlic. Interpretând în trecut multe producții de origine boulevardieră, Birlic părea predestinat unor roluri cu ticuri stereotipe în provocarea ilarității. Consacrările sale creații din anii noștri, în marele repertoriu clasic sau străin sînt cunoscută acum tuturor. Și pentru că discutăm despre roluri contemporane, să ne amintim o clipă de primul act de identitate conferit lui Spiridon Biserică din *Mielul turbat* de Aurel Baranga — unul dintre primii eroi comici înaintați ai dramaturgiei noastre — sau de sfătosul Toma Căbulea, din piesa lui Mihai Beniuc *În Valea Cucului*, căruia Birlic i-a dat neuitate trăsături de autenticitate și înțelepciune populară. În *Zigu*, din piesa *Oameni care tac* de Al. Voitin, Birlic a dovedit în chip strălucit proteitatea artei sale. Acestui personaj contemporan cu noi prin sensul tragic al destinului său (victimă a sălbaticii prigoane fasciste în anii crunți ai teroarei) — Gr. Vasiliu-Birlic i-a dat un răscolitor contur de umanitate, precizînd cu o ironie mușcător picurată neîncovoierea demnității omenești sub nici o amenințare. În spatele silitei voioșii și uneori chiar a adevăratei bune dispoziții a negustorului ambulant trimis la închisoare fiindcă fredonase cîntece contra Hohenzoller-nilor, Birlic punctează tristețea amară și înțeleaptă a omului conștient că nu poate lupta altfel decît cu arma rîsului și a batjocurei, împotriva unei lumi dezumanizate, care stăpînește și ucide.

Un drum creator similar l-a străbătut și Marcel Anghelescu, al cărui talent s-a dăruit în ultima vreme unor reușite compoziții, în roluri de profundă și complexă tipologie socialistă. Dacă creația sa în rolul lui Hlebni-kov, eroul din *O chestiune personală* de A. Ștein, l-a consacrat în urmă cu ani în rîndul creatorilor de tipuri înaintate, rolul Petre Teiu din *De n-ar fi iubirile...* de Dorel Dorian, a demonstrat din nou virtuozitatea de a reda în mod pregnant subtilitatea psihologică a eroului contemporan, frumusețea lui morală izvorîta din supe-

rioara înțelegere a vieții și a țelurilor care trebuie să o diriguiască ; iar recenta lui compoziție în piesa lui Paul Everac *Ștăfeta nevăzută*, rolul activistului de partid, Săvoiu, a confirmat încă o dată inepuizabila capacitate a actorului de a creiona înfățișări diverse ale eroului comunist, deopotrivă de bogate în profunzime spirituală și morală. Creînd figura comunistului Petre Teiu, personaj cu grea pondere în dramatica confruntare de idei și poziții etice din piesa lui Dorel Dorian, Marcel Anghelescu a reliefat laconismul sentimentelor și sobrietatea atitudinilor, sugerînd astfel în scenă o caracteristică proprie omului și cerințelor vieții actuale. Teatrul contemporan care pretinde dramaturgiei laconism, lapidaritate în expresie, adică condensarea în puține cuvinte a unei uriașe bogății de gânduri și sentimente, a dat naștere și unor eroi laconici și lapidari, fără apar-teuri și lungi monoloage, digresiuni lirice și confesiuni pretențioase ; dimpotrivă, acești eroi se exprimă concis dar pregnant, sugerînd printr-un cuvînt, o trăsătură, un întreg univers de gânduri, esența concepției lor despre lume. Pe această coordonată a laconismului Marcel Anghelescu—Petre Teiu descoperă publicului o uriașă și frămîntată umanitate, preocupată de interesele colectivității. Sobru, dar nu rigid, reținut dar nu uscat, interpretul lui Petre Teiu consumă în scenă arderi intense, dar lăuntrice, participînd total și contopindu-se cu munca și aspirațiile celor din jur. Un personaj similar ca structură a realizat Irina Răchițeanu-Șirianu interpretînd în trilogia lui Al. Voitin *Oameni în luptă* rolul Mariei, muncitoarea trezită la conștiința demnității create.

Nu există roluri mici și roluri mari, ci numai actori mici și actori mari — sună un adevăr rostit cîndva de o celebritate teatrală și devenit axiomă. În numeroase piese originale apărute în ultima vreme pe scenele noastre, alături sau în preajma eroilor centrali, a personajelor proeminente ce-și dispută problemele de viață, au apărut și nenumărate personaje periferice, schițe și nu

portrete, dar care aparțin nemijlocit tipologiei vremii noastre și care au fost în chip strălucitor valorificate în scenă de mari interpreți.

Ne gândim la Costache Antoniu în rolul bătrînului muncitor Orzea din piesa *Ștafeta nevăzută* de P. Everac sau la Eugenia Popovici, interpreta Oanei din *Apus de soare*, a elevei din *Steaua fără nume*, a Luciettei din *Bădăranii*. Deținătoarea și păstrătoarea adevăratei ingenuități în chip și voce, de aproape trei decenii, ea a interpretat cîteva roluri episodice în piese din dramaturgia ultimilor ani. Eufrosina Grosu, mărginita dar profund cinstita funcționară din *Surorile Boga*, Florica, pitoresc tip de tîrgoveață din peisajul anilor imediat premurgători Eliberării — evocat în *Ancheta*, și recent — rolul bătrînei Domnica în piesa *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu. Remarcabila ei creație în acest rol — așezat într-o margine umbrită a tabloului dramatic desenat de Lovinescu — nu se datorește deosebitei compoziții pe date fizice, minuțioasei conturări a chipului dădacei de optzeci și cinci de ani — statornicită la hotarul dintre viață și moarte, dintre lumea aievea și tărîmul legendelor, ci sensului profund simbolic, filozofic al semnificației personajului — al rădăcinilor lui folclorice. Eugenia Popovici exprimă concepția limpede, sănătoasă a poporului — care nu e speriat de moarte — nu e obsedat de umbrele ei, ci e împăcat cu această idee (dar nu o împăcare resemnată, fatalistă, ci așteptarea unui sfîrșit inevitabil care vine să încheie plinul unei vieți adevărate). Complexitatea artei sale scenice se caracterizează printr-o desăvîrșită întruchipare realistă a personajului, topită într-o undă delicată de autentică poezie, din îmbinarea armonioasă, exactă a nuanțelor, tonurilor și semitonurilor unui rol, registrul grav, tragic, învecinîndu-se cu șclipirile umorului, și totul acordat redării veridice a tipului, a eroului respectiv — chiar dacă el ocupă un loc periferic în partitura dramatică.

Un rol „mic“ a interpretat și regretatul Jules Cazaban în figura savantului Bălăceanu din piesa *Steaua polară*, de Sergiu Fărcășan. În puține apariții scenice, cunoscu-

tul actor (interpret de neuitat al lui Willi Loman din *Moartea unui comis-voiajor*) a izbutit să impună în atenția spectatorilor cu atîta pregnanță și autoritate artistică acest personaj, academicianul profund atașat de transformările revoluționare din țara noastră, cu sinceritate captivantă, furios pe teoriile lui științifice, idealiste din trecut și revoltat că ele mai pot ispiti azi tineri cercetători — încît acesta și-a obținut un act de stare civilă care-i conferă pe deplin dreptul de a intra în vasta galerie a eroilor contemporani din dramaturgia originală. Creația lui Jules Cazaban în *Steaua polară* contribuie la luminarea mai deplină a personajului central al piesei, comunistul Pavel Proca, interpretat de George Constantin. Măiestria cu care a fost desenat chipul omului de știință din cel de-al doilea plan al tabloului reliefează cu strălucire personajul din centru. Pavel Proca, om de știință, cu neclintită credință în „steaua polară” a comunismului, își îndeplinește cu modestie datoria, convins că viitorul va cinsti și glorifica pe anonimul de azi, pe omul care a stat modest la postul lui. Acest erou interesant este jucat cu multă profunzime de tînărul actor, care a izbutit să trezească spectatorilor emoția lucidă și combativă de care vorbeam la începutul acestor rînduri, prin mijloacele aceleiași forțe interioare ale laconismului în expresie, caracteristice celor mai bune, mai sugestive, mai reliefate creații în roluri contemporane. Adîncimea înfruntării dintre Pavel Proca și adversarii lui în gîndire și atitudine, prizonierii vechiului, exponenți ai gîndirii și moralei burgheze, reiese din fundamentala, structurala deosebire dintre ei și ceilalți.

Apariția în scenă a procesului gîndirii *noi*, sesizarea esenței noii calități umane și deci a reflectării ei scenice, ni se pare cel mai prețios elogiu ce poate fi adus interpretului. Redarea fluxului gîndirii înaintate, a formării concepției filozofice despre lume și atitudinea corespunzătoare față de muncă (bucuria muncii libere), față de dragoste și în general față de tot ce reprezintă noul general uman determină izbînda zugrăvirii veridice a chipului contemporanilor noștri.

Cîteva interesante creații în roluri contemporane a realizat în ultimele stagiuni Marcela Rusu: Neli — eroina piesei *Febre* de Horia Lovinescu, Magdalena din *Șeful sectorului suflete* de Al. Mirodan — și nu putem omite creația Norei — deși analiza acestui rol nu intră în obiectul studiului de față. Dar Marcela Rusu rămîne interpreta neuitată a Valiei din *Poveste din Irkutsk* de A. Arbuzov. În rolul fetișcanei care „dăruindu-se tuturor, nu se dăruiește de fapt nimănui” și totuși prin forța transformatoare a iubirii capătă treptat conștiința demnității umane și mai târziu — în momente grele, sprijinită de colectivul din jur — conștiința demnității comuniste, Marcela Rusu a realizat o creație de valoroasă și matură forță artistică.

Din multiplele momente ale acestui drum scenic am ales cîteva care ni s-au părut realizate cu deosebite semnificații în redarea ideilor mari, a mesajului comunist al piesei. În momentul intitulat „Ziua Valiei” se străvede înțîia oară hotărîrea eroinei de a-și schimba viața, de a renunța la existența ușuratică și a-și cuceri o fericire adevărată, trainică. Dar eroina — fire complexă — nu se dezvăluie celor din jur dintr-o dată. Marcela Rusu nuanțează cu finețe cum sub masca capriciului, îndărătul unei cinice grosolănii batjocoritoare, se ascunde o puritate suavă, dornică de iubire adevărată, de certitudine, de fericire.

Cu alte modulații dramatice, a rezolvat Marcela Rusu sentimentul tragicului. În scena ce precede moartea lui Serghei — cu o vibrație abia întrezărită de tulburătoare presimțiri, cu o încordare abia simțită, Marcela Rusu-Valia îi repetă bărbatului cît de mult îl iubește. Și peste veselia ei calmă, deasupra certitudinii deplinei fericiri, deplinei iubiri, străfulgeră brusc un accent dureros, înfricoșat: iminența morții lui Serghei. Sentimentul tragicului se furișează în scenă fără patetismul teatralismului vechi, dimpotrivă sobru, aspru și cu atît mai intens, mai zguduitor.

O altă scenă cu măiestrie rezolvată pe pragul aceluiași diapazon tragic — și fără a se aluneca în melodramă — este cea de după moartea lui Serghei. Vocea

obosită, monotonă a actriței — care discută în imaginara prezență a iubitului mort — nu trădează cumplitul, fremătătorul zbucium lăuntric. Replicile se succed relatînd evenimente banale, cotidiene, chiar stupide și deodată irupe un strigăt „liniștit“ — zguduitor prin inflexiunile coborîte, joase ale vocii — „Seriojenka, mi-e greu“. Puține cuvinte, dar ele dezvăluie fulgurant atît tragicele sentimente ale eroinei, cît și, mai ales, vastitatea, profunzimea dimensiunilor sufletești cucerite de eroină.

Leopoldina Bălănuță se numără printre acei artiști cu har care plăzmuiesc în scenă splendide exemplare de frumusețe morală, care redau noblețea personalității umane. În rolurile din piesele contemporane pe care le-a interpretat, ea a creat totdeauna chipuri cu dimensiuni impresionante, deoarece existența acestora era luminată de un sens profund, idealul comunist. Talentul ei remarcabil, generos, scînteietor, a creat în fiecare din acele roluri o personalitate greu de uitat, fiindcă reprezentau de fiecare dată o sinteză morală a omului comunist. De fiecare dată, dincolo de itinerariul dramatic și replicile personajului, actrița exprimă în scenă cu patos emoțional, vibrant, propriile ei convingeri și credințe. Concordanța dintre noblețea, înălțimea idealului și calitatea afirmării lui concrete în scenă acționează așadar ca o lege în munca de plăsmuire a eroilor înaintați. În jocul Leopoldinei Bălănuță strălucește întotdeauna o incandescență afectivă, exteriorizată printr-o desăvîrșită simplitate, transpare fluxul neînterupt al gîndirii și sensibilității exprimat printr-o mare vibrație interioară. Leopoldina Bălănuță s-a relevat spectatorilor în urmă cu cîteva stagiuni, interpretînd rolul principal din piesa *Prima întîlnire* de Tatiana Sîtina. Posedînd deosebita știință a comunicării cu publicul, dispunînd în chip magnetic de reacția sălii, tînăra actriță ridică întotdeauna în dezbaterea opiniei publice probleme însemnate, vitale pentru contemporaneitate. Acest

rol a dezvăluit excepționalele însușiri ale actriței, sensibilitatea ei structural diferită de clișeele și șabloanele *emploi*-ului de ingenuă dramatică și a fost continuat cu cel al protagonistei piesei-dezbattere *De n-ar fi iubirile...* În rolul Janei Mincu, eroina lui Dorel Dorian, Leopoldina Bălănuță, a arătat o altă latură a talentului ei, proprie de altfel tuturor adevăraților creatori: caracterul ofensiv al eroilor înaintați, ascendentul lor moral asupra celorlalte personaje. Jana Mincu, tînăra care întruchipează romantismul și luciditatea, îndrăzneala și modestia celei mai tinere generații de oameni ai muncii din țara noastră, exprimă totodată coordonatele etice ale omului cu orizontul larg deschis spre propria lui desăvîrșire. Leopoldina Bălănuță însă, interpretînd-o pe Jana Mincu și-a asumat răspunderea interpretării și a altui personaj: a Actriței, a propriei ei personalități. De astă dată, mesajul de idei al actorului, poziția lui față de rol și față de ideile și idealurile piesei, subînțeles prezente în orice interpretare creatoare, s-au reunit în piesa lui Dorel Dorian, născîndu-se personajul Interpreta. Jucîndu-se deci pe sine și pe eroină, interferînd două destine, trăindu-le și comentîndu-le, Leopoldina Bălănuță a creat un profil complex, cu impresionante adîncimi din tipologia eroinelor zilelor noastre.

O trăsătură de seamă a actorului creator este plămuirea veridică a acelor roluri cu care în mod aparent el nu are afinități sau le are numai în mică măsură. Descoperirea în acest caz a vieții personajului și reliefaarea într-un chip viu și convingător presupune cheltuirea unei munci uriașe. Una din căile realizării veridice a personajelor se arată monologul lăuntric, cu alte cuvinte sugerarea fără cuvinte a lumii lăuntrice, a vieții interioare a eroului.

Ne-am gîndit la această problemă văzîndu-l pe tînărul actor Emanoil Petruț redînd tulburătorul proces sufletesc al personajului Anghel Dobrian — eroul piesei lui Paul Everac *Ștafeta nevăzută*. Em. Petruț redă emoționant „drumul spinos al cunoașterii”, străbătut de

inginerul capabil și sigur de sine, pînă la descoperirea continuei responsabilități etice pentru cei din jur.

Pe coordonate asemănătoare interpretează Ion Marinescu rolul lui Ciocîlteu din piesa *Îndrăzneala* de Gh. Vlad. Din portretul scenic memorabil al acestui țaran colectivist — reținem în primul rînd trăsăturile lui noi — generate pe de-a-ntregul de orînduirea socialistă, îndrăzneala creatoare a omului ce-și consacră viața pasiunii muncii libere, neclintita încredere în dreptatea lui și în izbînda ei — puterea de luptă în bătălia cu spiritele înguste, mioape, cu opreliștile moravurilor și prejudecăților de altădată. Portretul lui Ciocîlteu, în interpretarea lui Ion Marinescu are deosebită autenticitate și emană un profund și un pitoresc umanism. Atașamentul lui Ciocîlteu față de marile idealuri revoluționare, neclintita dragoste pentru partid sînt zugrăvite cu simplitate sobră. Întreaga forță emoțională a rolului pare concentrată în scena respingerii candidaturii lui în partid — din pricina unor spirite îngust birocratice — care se dovedesc înfrînte pînă la urmă. Înainte de a intra în ședință I. Marinescu-Ciocîlteu își șterge cu grijă în pragul casei bocancii noi — cu grijă lustruiți, și care îl strîng în chip vădit. E fericit, plutește de fericire. Cînd iese din ședință, ghicim fără nici o replică ce s-a petrecut. Ciocîlteu e desculț, își tîrăște cu silă bocancii într-o mînă. Simplitatea acțiunilor fizice și intensă trăire lăuntrică a acestui moment luminează cu valori de generalizare frumusețea morală a acestui colectivist, om simplu care după o viață trudnică și impilată are prilejul să-și afirme — luptîndu-se cu greutate — toate forțele creatoare, toată îndrăzneala de a trăi liber și fericit.

O creație interesantă, caracterizată prin tipizare realistă izbutește Octavian Cottescu în piesa de debut a lui Ionel Hristea, *O singură viață* — interpretînd rolul unui intelectual ce-și poartă masca cinismului pentru a-și ascunde dureroasa-i rată. Pianistul Iulian apare așadar în anii dezlănțuirii rebeliunii legionare ca un laș ce-și născocеște la nesfîrșit justificări filozofice și a cărui revoltă împotriva unui mediu sufocant e greșit, anarhic

canalizată. Am amintit această interpretare pentru a arăta diversitatea de cuprindere în zone psihologice variate a acestui tânăr actor — ce l-am întâlnit în altă ipostază dramatică, în rolul lui Tom din *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams.

Interpretându-l pe Tom Wiengfield, Octavian Cottescu a insistat asupra comentariilor eroului, asupra numărărilor monologuri și reflecții care dau un sens larg, cu profunde ecouri cuprinzătoare istorico-sociale, amintirilor evocate de el, acțiunea dramei fiind de fapt „filmul memoriei” acestuia.

Adresându-se publicului cu o sobră nonșalanță, cu o calmă îngândurare ce acoperă vaste zăcămintele de amărăciune dedesubtul cărora palpită rare clipe de înaripări optimiste, urmate însă de violente căderi în abisul disperat al resemnării, Cottescu evocă prin comentariile lui Tom aspecte semnificative ale societății americane în „anii crizei”, dar deosebit de actuale și azi, invitând spectatorii la meditație și atitudine.

Octavian Cottescu-Tom aduce în scenă câteva frânturi din „tragedia americană” din drama milioanelor de „voiajori comerciali” — simpli oameni de rînd pe care mecanismul sistemului monopolist i-a exclus din circuitul avuțiilor materiale, împingându-i la o disperare neputincioasă, la „moarte” — dacă nu totdeauna fizică — întotdeauna socială.

Cottescu-Tom exprimă cu laconism, dar totodată cu o febrilitate a căutărilor de răspunsuri, de soluții, sufocarea acestor oameni într-o lume strivitoare, opacă și intolerantă cu cei care nu se adaptează mecanismului ei și se lasă amăgiți — o clipă — de mirajul reclamelor amăgitoare. Totodată, actorul sugerează cu finețe caracterul neputincios, steril al protestului personajului — marcînd că această revoltă se concentrează doar pe planul conștiinței și nu al acțiunii, că eroul este de fapt un înfrînt. Toate aceste complexe trăsături ale personajului transpar cu limpezime — precum spuneam — îndeosebi în monologurile și în comentariile actorului, stările de spirit lăuntrice reliefînd cu precizie, colorînd rațional și afectiv povestirea.

Diversitatea acestor personaje — precum am văzut — a găsit de fiecare dată o interpretare creatoare, reliefată, sugerînd orizontul spiritual înaintat al talentatului actor, modalitatea specifică unui creator contemporan.

Creații interesante, semnificative pentru tipologia eroului contemporan — dar a celui de pe meridianul capitalist — relatînd dramele unor existențe măcinate în lumea „diavolului galben”, am găsit și în alte interpretări: Aura Buzescu (în *Vizita bătrînei doamne*), Irina Răchițeanu-Șirianu (Lady) în *Orfeu în infern*, Silvia Popovici (Carol, în aceeași piesă și Margot în *Mașina de scris* a lui Cocteau), Beate Fredanoy (Lena Younger în *Un strugure în soare*), Septimiu Sever (în *Al patrulea*, de K. Simonov), Toma Caragiu (în *De Pretore Vincenzo*), Gh. Leahu (în *Moartea unui comis-voiajor*), Ștefan Dăncineșcu (în *Bravul soldat Švejk*, dramatizare după Hašek).

În piesa dramaturgului american Tennessee Williams *Orfeu în infern*, Irina Răchițeanu-Șirianu a întruchipat-o pe Lady, femeie înăbușită între zidurile unei vieți conjugale silnice, silită să trăiască cu un om pe care îl urăște, îi dorește și îi așteaptă moartea. Dar Lady reprezintă mai mult decît această sumară biografie, asemănătoare cu cea a multor eroine din teatrul și proza realismului critic. Dincolo de neconținutul și tristul ei zbucium, de tînjirea surdă, înverșunată către lumină, către fericire, împotrivindu-se fatalității — morții și răzbunării, tristeții și pervertirii — pulsează protestul, revolta, împotrivirea eroinei față de infernul acestui mod de viață. Irina Răchițeanu-Șirianu a creat o Lady plină de patimă, de pasiune înjosită și mîndrie ultragiată — care prin destinul ei acuză, face responsabilă societatea capitalistă — ucigătoare a vieții, a iubirii, a frumosului. Creația Irinei Răchițeanu duce la o generalizare istorico-socială a întâmplărilor dramatice din piesă — lărgind semnificațiile dramei, de la aspectul singular al femeii care întrezărește o dragoste amurgită căutînd în ea frumusețea unei tinereți nemilos strivite — la coordonatele

critice ale unui mod de viață ostil omului și fericirii sale.

Cu totul altul e destinul fragilei Carol — rol creat de Silvia Popovici în aceeași piesă — cu o tulburătoare forță dramatică. Fizionomiei tinerei disperate și împotmolite în mlaștina depravării fizice și morale, tînăra actriță i-a dat un contur emoționant. Un strat de tristețe neputincioasă acoperă toate elanurile acestei fiice a Sudului, care protestase pe vremuri împotriva segregăției; și o neliniștitoare, neostoită căutare, o luptă sfîșietoare împotriva singurătății din infernul unde această Euridice caută un înșelător Orfeu, tulbură toate gîndurile și sentimentele ei.

Acest Orfeu rătăcit în infernul plantatorilor din sud a fost interpretat cu mult talent de tînărul actor Florin Piersic. El a înfățișat cu densitate dramatică pe enigmaticul tînăr cu ghitară, care rătăcește prin această lume sălbatică și nemiloasă, tînjind din toată ființa sa spre zborul avîntat al păsărilor albastre — spre libertate. Florin Piersic a dat tînărului Orfeu o puritate, o gingășie aspră, plină de farmec crud, în contrast cu promiscuitatea societății în care trăiește. Apare astfel limpede în scenă, cît de dureroasă, de tragică este condiția umană — pe acest meridian — cît de cumplit, cît de dureros se irosesc valorile umanității, ce amarnică este urîțirea vieții, a oamenilor care inițial sînt frumoși, buni, dar ale căror valori etice n-au căutare în lumea calculelor înghețate.

În rolul Lenei Younger din *Un strugure în soare*, piesa scriitoarei de culoare Lorraine Hansberry, Beate Fredanov demonstrează strivirea iluziilor unei alte existențe măcinate de același univers de zgîrie-nori.

Negresa Lena Younger — capul unei împovărate familii hăituite de prejudecățile rasiste și împiedicate să trăiască în condiții normale — a căpătat în expresiva creație scenică a Beatei Fredanov o impresionantă frumusețe morală. Cu multă simplitate, jocul ei devine o adevărată pledoarie întru apărarea drepturilor omului. Actrița polarizează întreg spectacolul în jurul ei, atestînd noblețea unui caracter, certitudinea în victoria umanității, a Rațiunii împotriva Obscurantismului și Animalității.

Pe aceleași coordonate ale unor personaje din meridianul de apus — a înregistrat actorul Septimiu Sever una din cele mai frumoase creații din cariera sa artistică. Interpretându-l pe „al patrulea“, eroul din piesa cu același titlu a lui Konstantin Simonov, Septimiu Sever a dat un puternic contur dramatic unui proces de conștiință tipic pentru o categorie întreagă de intelectuali americani. Elementul cel mai caracteristic și de valoare al interpretării sale a fost senzația că rolul a fost gândit și realizat într-un chip dialectic, de continuu conflict — al eroului cu sine însuși, al eroului cu celelalte personaje.

Septimiu Sever își demonstrează neconținută prezență în scenă prin vibrația gândirii neîntrerupte, prin atitudinea veșnic marcată față de dezbaterile personajelor din jur.

În procesul de conștiință al celui de-al patrulea membru al echipajului pierit pe frontul celui de-al doilea război mondial, și care azi se află în fața fundamentalei întrebări a epocii — Oameni, de partea cui sînteți voi? — actorul a realizat cu laconism un portret complex al individului la pragul celor două lumi, și pe care îl simțim că în mod iremediabil vine și rămîne de partea noastră.

Arta actorului în interpretarea dramaturgiei lui Brecht — se reclamă în mod deosebit analizei trăsăturilor de contemporaneitate în creația scenică, dar constituindu-se ca un capitol aparte al volumului de față ea nu-și mai are locul aici.

Vrem doar să amintim pe Florin Scărlătescu-Șvejk și îndeosebi pe Șt. Mihăilescu-Brăila, creatorul unui memorabil Arturo Ui. Cum a fost „trăit“ sau „reprezentat“ eroul brechtian este o problemă dificil de rezolvat teoretic. Dar creația acestui sinistru cavaler al morții de către Mihăilescu-Brăila exprimă, dincolo de forța intuitivă, plastica corporală — expresivitate — conștiința ideii ce o reprezintă rolul și traducerea acestei idei-parabole în scenă. Aici intervin însă procedee stilistice diferite — de interpretare a unor roluri realiste specifice stilului brechtian — și care anunță un capitol întreg consacrat cercetării lor.

În aceste creații actoricești fugar adnotate am regăsit o caracteristică proprie teatrului contemporan, atitudinea activă a croului față de lume exprimată printr-o modalitate specifică, proprie...

Așadar, tipuri din dramaturgia noastră originală, oameni înaintați sau încă prizonieri ai unor vechi mentalități, tineri crescuți sub soarele socialismului sau dimpotrivă rătăcind în beznă unei vieți strivitoare pe meleaguri străine, voiajori comerciali sau femei cu tinerețea zdrobită, constructori ai comunismului sau în devenire — nenumărate chipuri din paginile teatrului contemporan original și străin au căpătat chip și glas prin intermediul acestor personalități actoricești, prin mijlocirea unor autentici actori-creatori ai teatrului zilelor noastre.

DECORUL DE TEATRU ȘI FUNCȚIA SA EXPRESIVĂ

Din sistemul de imagini care constituie spectacolul de teatru, publicul ia contact, în primul rînd, la ridicarea cortinei (ba uneori chiar la intrarea în sală, dacă spectacolul a fost conceput fără cortină) cu imaginea plastică — decorul.

Scenografia, așa cum o înțelegem noi astăzi, cu rolul său funcțional, este totuși o artă de dată relativ recentă.

Într-o cronică teatrală publicată în 1877, referindu-se la primitivismul și incultura unora din realizatorii spectacolelor prezentate pe scena Teatrului Național, nemuritorul nostru I. L. Caragiale scria : „... scena înfățișează un palat bizantin din veacul XV, iar acțiunea piesei se petrece, după închipuirea autorului, într-un sat din Elveția în zilele noastre, — o dramă orientală se joacă într-un vestibul de catedrală gotică, — și altele și altele : exemplele se pot înmulți la nesfîrșit“.

Să nu credem însă că aceasta era situația caracteristică numai teatrului românesc din epoca aceea. Într-o introducere la studiul despre scenografia italiană de azi, publicată în revista *Sipario* nr. 12/1962, se amintește de epoca în care „teatrul de proză plasa în aceeași grădină toate grădinile din toate piesele, în același salon de recepție toate recepțiile, în aceeași piață, toate piețele, și în palatul regal din *Hamlet* toate palatele regale“, epoca în care „hanul Mirandolinei“, reapărea ca odaie a marchizei Beatrice, iar piațeta din *Războiul* reapărea ca o piațetă din *Mincinosul*.

Este evident că de la această epocă teatrul a mers înainte cu pași uriași și, o dată cu el, arta pictorului scenograf. Nu e inutil, cred, să amintim că scenografia a evoluat o dată cu regia, care și-a precizat funcția creatoare o dată cu dezvoltarea spectacolului ca operă de artă colectivă. Se știe de asemenea, că în această evoluție a regiei și scenografiei spre funcțiile lor active, specifice, pe care le îndeplinesc azi în spectacolul de teatru realist, Stanislavski a jucat un rol deosebit de important, recunoscut de oamenii de teatru din lumea întreagă. Noțiunea de „atmosferă”, lansată o dată cu primele spectacole ale Teatrului de Artă din Moscova, la începutul secolului nostru, s-a încetățenit în teatrul mondial ca una din componentele spectacolului de teatru realist, și fără îndoială că în realizarea atmosferei scenice, a ambianței specifice vieții personajelor piesei, rolul scenografiei este de netăgăduit.

Scena reprezintă — cu aceste cuvinte își începe de altfel și autorul opera dramatică — o casă, un interior, o sală într-un palat, un colț de stradă, puntea unui vapor sau orice alt loc, undeva în lume și cândva în timp, uneori „în zilele noastre”. Această introducere în atmosferă înlesnește spectatorului primul pas spre universul de idei și sentimente conținut de lucrarea dramatică, primul pas spre cunoașterea mediului social și a lumii spirituale a eroilor, deschizându-i drumul către înțelegerea mesajului autorului, pe care regia, actorii și toți ceilalți factori ai spectacolului au misiunea de a i-l comunica. Concentrată într-un decor unic, sau desfășurată în locuri diverse, în planuri succesive sau simultane, acțiunea dramatică are nevoie de cadrul plastic concret al decorului pentru a dobândi viabilitate și veridicitate. Căci adevărul artistic ca și adevărul vieții este totdeauna concret, oricât de largă ar fi sfera de generalizare a semnificațiilor sale. Bineînțeles, gradul de concret sau de convențional al decorului diferă de la piesă la piesă, în funcție de temă, de gen și de stil, după cum diferă la aceeași piesă de la spectacol la spectacol, în funcție de viziunea comună a regizorului și a scenografului, de personalitatea artistică a pictorului scenograf, de capacitatea expresivă a detaliilor folosite și de o mulțime de alți factori. Re-

ținem pentru moment faptul că „viața spiritului uman“, pe care spectacolul de teatru o exprimă pe scenă, are tot atîta nevoie de coordonatele spațiu și timp, ca și viața omului real, dinafara scenei. În afara acestor coordonate nu poate exista viață, nu poate exista adevăr și nici adevăr artistic.

Se înțelege, așadar, de ce decorul, expresie artistică a acestor coordonate, joacă un rol atît de însemnat în spectacol.

Se înțelege, de asemenea, de ce decorul nu poate avea o existență independentă, în afara universului uman exprimat de opera dramatică, în afara sistemului de imagini care este spectacolul de teatru. Parte componentă a acestuia, cu funcție activă, decorul se încadrează organic în unitatea artistică a spectacolului, în strînsă dependență față de ideile operei dramatice, de stilul ei, de configurația artistică integrală a spectacolului — în ultimă instanță, de concepția regizorală. Munca pictorului scenograf, muncă creatoare, în care personalitatea artistică a făuritorului de imagini se manifestă din plin, este condiționată — și nu îngrădită — de o seamă de factori, între care factorul ideologic-artistic este cel determinant, iar cel tehnic nu este deloc neglijabil. Pornind de la conținutul de idei al operei dramatice, contribuind, prin mijloacele imaginii plastice, la exprimarea acestui conținut, pictorul scenograf, colaborînd cu regizorul, are în vedere în același timp condițiile tehnice specifice ale scenei, precum și necesitatea de a organiza spațiul scenic astfel încît să înlesnească evoluția jocului actorilor, creîndu-le condițiile unei trăiri organice a personajelor, într-o ambianță prielnică. Regretatul Tony Gheorghiu definea scenografia drept „o tălmăcire a temei, a ideilor unei piese, pe plan plastic“.

În aceste condiții este limpede că nu poate fi vorba de o „autonomie“ a decorului, ca artă independentă, așa cum par să afirme unii critici. Un decor „autonom“ nu poate decît să strice armonia unui spectacol, conceput ca o operă de artă unitară și complexă, la a cărei percepere artistică, unitară, de către spectator trebuie să conlucreze toți factorii componenți, cu funcții creatoare specifice: dramaturgul, regizorul, actorii, pictorul scenograf, adesea

compozitorul, maestrul de balet etc. Funcția primordială între toți acești factori o are, de bună seamă, dramaturgul, a cărui operă literară este transpusă în imagini scenice, spectacolul dînd astfel naștere unei noi opere de artă, calitativ diferită. Spectatorul percepe spectacolul în unitatea sa artistică, primind mesajul autorului transpus în imagine scenică prin conlucrarea tuturor acelor factori despre care am vorbit. Tendința spre autonomie a oricăruia din factori rupe unitatea imaginii, armonia ansamblului, știrbind puterea de transmitere a mesajului prin abaterea atenției spectatorului către o latură sau alta și influențarea unilaterală a capacității sale de percepere a unui întreg.

Îmi amintesc, în legătură cu aceasta, de un spectacol cu *Arleziانا* de Alphonse Daudet, prezentat acum foarte mulți ani (1946), pe scena Teatrului Național din București. Unul din acte își deschidea cortina asupra unui tablou de natură splendid, în care, în bătaia lunii, trestiile își oglindeau în apă tulpinile aurii, foșnind ușor în bătaia vîntului și dînd întregii scene un aer tulburător de mister și poezie romantică. Publicul izbucnea în aplauze furtunoase la ridicarea cortinei și uita pentru cîteva clipe de tot ceea ce se întîmplase în actul precedent, revenind la acțiunea piesei abia o dată cu intrarea în scenă a personajelor. Frumusețea în sine a decorului, prezentat ca la o expoziție, distrăgea atenția publicului de la desfășurarea logică a acțiunii dramatice, încălcînd una din legile de construcție ale spectacolului de teatru — continuitatea. Mai de curînd, la Teatrul Național din Iași, un spectacol cu *Romeo și Julieta* de Shakespeare, pus în scenă de regizorul Val Mugur, aducea în fața privirii spectatorilor palate și străzi din Italia Renașterii, admirabil construite și pictate cu mult simț al armoniei culorilor, după schițele lui Mircea Marosin. Totul era însă atît de monumental, atît de copleșitor ca imagine plastică, încît destinul tragic al eroilor lui Shakespeare își pierdea însemnătatea, jocul actorilor neizbutind să învingă predominanța efectului vizual, și marea tragedie se cobora la nivelul unei drame de semnificație minoră.

Pe de altă parte, subestimarea funcției expresive a decorului în cadrul spectacolului de teatru duce la aceeași

știrbire a unității ideologice artistice a spectacolului. Într-o cronică la spectacolul *Al patrulea* pus în scenă de Dinu Negreanu, în decoruri de Paul Bortnovski, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, Andrei Băleanu afirmă în revista *Teatrul* că „decorul este un accesoriu, el merită să fie folosit numai în măsura în care este strict necesar”. Afirmatie care poate fi justă cu condiția ca acest „merită să fie folosit” să nu însemne o atitudine de toleranță, de îngăduință față de un „accesoriu” de care, în definitiv, ne putem și lipsi. Se știe că arta teatrală este o artă în care factorul vizual joacă un rol activ, după cum o indică însăși etimologia cuvintelor „spectacol” și „spectator”. Or, în realizarea imaginii vizuale a spectacolului, decorul joacă un rol indiscutabil.

Așadar, excesele trebuiesc evitate, atât în direcția fetișizării decorului ca factor „autonom” sau dominant în spectacol, cât și în direcția subestimării funcției sale active în cadrul imaginii scenice purtătoare a unui mesaj.

Realitatea ultimilor ani confirmă faptul că în teatrul nostru decorul și-a cucerit locul cuvenit și își îndeplinește din ce în ce mai bine funcția nobilă și plină de răspundere, de mesager artistic, element activ al imaginii scenice. Căutându-și drumul propriu între pictural și arhitectonic, adaptînd linia, culoarea și volumul la legile dinamice scenice, decorul tinde acum spre găsirea unor mijloace plastice de maximă expresivitate.

A fost o vreme cînd tendința de oglindire veridică a realității a degenerat în copierea fidelă a acesteia, în reproducerea naturalistă și reconstituirea istorico-muzeală. Reacția firească a creatorilor în domeniul artei scenice împotriva naturalismului a început cu bătălia pentru „reteatralizarea” teatrului și îndeosebi a decorului. Nelipsită de unele excese, această bătălie a avut totuși meritul de a semnală pericolul naturalismului, ca o tendință de îndepărtare de la adevărul profund al artei și de a reinstaura în teatru dreptul de existență al metaforei scenice, al imaginii de fapt, ca element specific al limbajului artei teatrale.

În ultimii ani, teatrul nostru a cîștigat poziții importante în bătălia împotriva naturalismului cenușiu, ca și

a pompei festive, cu falsă strălucire. Decorul încărcat, copie „fidelă” și totuși inexpressivă a realității, construcțiile greoaie, abundența de frunze și de tot felul de detalii nesemnificative se întâlnesc din ce în ce mai rar pe scenele noastre. A devenit evident faptul că a exprima nu înseamnă a reproduce, și că de multe ori, o îngrămădire de detalii care vor să spună totul sfârșesc prin a nu mai spune nimic.

Îmbucurător este de asemenea faptul că, în ultima vreme, o seamă de discuții și luări de cuvânt în presă ale regizorilor și scenografilor au confirmat statornicirea în teatrul nostru a unor principii limpezi, cu privire la funcția expresivă a decorului, în cadrul artei teatrale realist-socialiste. Mai mult, se pare că decorul, ramură complexă, sintetică, a artelor plastice, pe nedrept neglijată în familia artelor surori, a început să-și lepede mantia umilă de „cenușăreasă” a acestora și să-și cucească locul cuvenit alături de ele.

Se caută noi mijloace pentru creșterea expresivității decorului, pentru încadrarea sa funcțională, organică, în procesul de transpunere scenică a operei dramatice în spectacol. Se caută — deocamdată cu timiditate — dezvoltarea scenotehnicii și folosirea celor mai noi cuceriri în acest domeniu, tot pentru mărirea capacității de exprimare a decorului. Se manifestă limpede tendința către un teatru poetico-tehnic, un teatru al efectelor de lumină și al decorului dinamic, care să joace în spectacol ca un personaj activ, mesager al autorului.

Bineînțeles, aceasta nu este unica modalitate de expresie a artei scenografice în teatrul nostru, în cadrul căruia își găsesc câmp liber de manifestare o infinitate de moduri și stiluri, proprii diverselor personalități creatoare. Dramaturgia teatrului realist-socialist prezintă ea însăși o pluralitate de genuri și stiluri, care cer o tot atît de mare diversitate de mijloace de interpretare scenică.

Evoluția dramaturgiei și a artei spectacolului a acumulat, de-a lungul anilor, un bagaj de tendințe, curenți, mijloace, procedee și formule care, înnoindu-se neîncetat, au contribuit la dezvoltarea culturii spectacolo-

lului pe plan mondial. Moștenitor legal al celor mai valoroase cuceriri ale artei, realismul socialist asimilează și folosește toate aceste mijloace în procesul reflectării artistice a realității în dezvoltarea ei revoluționară, în scopul influențării conștiinței maselor de spectatori, al educării lor. Este firesc, deci, ca scenografia să folosească la rîndul ei toate mijloacele și procedeele apte a-i mări puterea de expresie și a contribui astfel la slujirea mesajului educativ al spectacolului. Parte componentă a culturii teatrale, scenografia a evoluat ea însăși o dată cu arta spectacolului, asimilînd și eliminînd, formîndu-și limbajul artistic propriu și îmbogățindu-l, perfecționîndu-l. În scenografia teatrului realist socialist întîlnim și decorul construit, și decorul pictural, și sinteza celor două modalități, și decorul epic. Dinamica schimbărilor de decor corespunde cu dinamica succesiunii tablourilor din dramaturgia romantică-revoluționară, mobilitatea luminii folosite cu efecte psihologice contribuie la reliefarea unei stări de spirit, a unei idei, a unui moment hotărîtor, proiecțiile cinematografice subliniază, sau ilustrează, sau precizează, după necesități, coordonatele de timp, spațiu, atmosferă. Că aceste procedee tehnice au fost puse în circulație în cadrul unor anumite curente și orientări — futurism, expresionism etc. — nu mai are acum nici o importanță. Ele fac astăzi parte din limbajul contemporan al artei scenice și au fost înobilate prin folosirea lor în slujba unui conținut nou și a unei poziții înaintate, militante.

Dezvoltarea artei spectacolului și a scenografiei românești în ultima vreme demonstrează cu prisosință acest adevăr privitor la multitudinea și diversitatea modalităților și mijloacelor de expresie în cadrul realismului socialist, bineînțeles, cu condiția respectării legilor fundamentale ale unității ideologice-artistice a spectacolului de teatru ca operă de artă complexă, colectivă.

În teatrul nostru actual s-au afirmat în scenografie personalități artistice remarcabile, a căror contribuție la realizarea unor spectacole de valoare constituie un argument viu pentru funcția expresivă a decorului.

Să ne amintim, de pildă, de decorul realizat de Al. Brătășanu la spectacolul *Citadela sfărîmată*, pus în scenă de Moni Ghelester la Teatrul Național „I. L. Caragiale”: un decor construit, reprezentînd un hol cu scară interioară din casa îmbelșugată a familiei Dragomirescu și care, de la act la act, evolua astfel prin schimbarea unor detalii semnificative, încît sugera schimbările petrecute în viața personajelor, procesul de descompunere a familiei burgheze, destrămarea ei, sfărîmarea „citadelei”. Un decor în care atmosfera locului trăia, se închea, în care actorii se mișcau și trăiau în mod organic, firesc. Un decor care făcea corp comun cu textul, cu întregul spectacol. Același pictor a creat decorul spectacolului *Discipolul diavolului*, pe scena aceluiași teatru, în regia lui Al. Finți — un decor de asemenea construit, în care atmosfera sumbră din casa familiei Dudgeon lua naștere din îmbinarea volumelor masive, a liniilor dure și culorilor închise și căpăta o notă romantică, de poezie eroică, spre final, prin deschiderea spațiului scenic și înviorarea culorilor, pentru exprimarea mesajului cuprins în concepția spectacolului.

De aceeași sobrietate, și respectînd cerințele textului, este decorul spectacolului *Celebrul 702* la Teatrul de Comedie din București. Pictorul Al. Brătășanu, în colaborare cu regizorul Moni Ghelester, a compus un decor expresiv, cu caracter sintetic. Celula închisorii Sing-Sing, în care își trăiește aventura tragi-comică deținutul 702, se profilează pe un fundal pictural amplu, reprezentînd orașul capitalist tipic. Fără a-și modifica liniile esențiale, decorul evoluează o dată cu eroul piesei, purtînd în actul II mărturii vizibile ale „celebrității” acestuia, elemente de opulență și bună stare, fals strălucitoare, pe care le pierde o dată cu revenirea lui Cheryl la trista situație a condamnatului la moarte. Uriașii oameni-sandviș din actul II joacă rolul unei cortine vii, elocvente, în armonie cu fondul de idei și stilul de pamflet al piesei.

Elocventă, dar, din păcate, curmată prea timpuriu, a fost evoluția artistică a lui Toni Gheorghiu, neobositul căutător de drumuri noi pentru mărirea capacității de expresie a decorului.

Un desen în peniță de o extremă convenționalitate și bogat în umor contura în linii albe pe un fond azuriu cadrul prielnic desfășurării acțiunii comediei *Mătrăguna* de Macchiavelli, în regia lui Mihai Raicu, pe scena minusculă și lipsită de adâncime din str. Dobrogeanu-Gherea. Pe aceeași scenă drama *Montserrat* de Emanuel Robles s-a bucurat de un decor construit sugerând o pivniță solidă, improprie evadării. Fantezia pictorului a realizat adevărate minuni pe această scenă improprie, care a dobândit adâncimi surprinzătoare în spectacolul *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, printr-o construcție verticală ingenioasă a decorului, ce a permis organizarea plastică a spațiului scenic în planuri suprapuse. Pentru spectacolul *Ferestre deschise* de Paul Everac, pus în scenă de Horea Popescu la fostul Teatru „C. I. Notara” (sala din str. C. Mille), Toni Gheorghiu a creat un decor sintetic, construit pe un schelet metalic unic, destul de mobil pentru a se desface în tablourile succesive din actul II, în care piesa urmărește destinele individuale ale eroilor și în același timp capabil a exprima, într-o armonie simfonică, unitatea acestor destine împletite în actul III în comunitatea de interese și aspirații. O etapă însemnată nu numai în activitatea lui Toni Gheorghiu, dar chiar în evoluția scenografiei românești a înscris decorul spectacolului *Prima întâlnire* pus în scenă de Ion Cojar la Teatrul pentru tineret și copii.

Construită în stil cinematografic, din numeroase tablouri-secvențe reprezentând momente ale istoriei furtunoasei căsnicii a tinerei ospătărițe Valia, piesa *Prima întâlnire* de Tatiana Sîtina cerea în mod imperios un decor dinamic, de o mare mobilitate, care să ajute la desfășurarea acțiunii, contribuind la reliefarea stărilor sufletești ale personajelor. Toni Gheorghiu a compus un decor în care se îmbină tehnica avansată cu poezia subtilă a imaginilor. Mișcarea alternată a celor două turnante, care succesiv aduc și elimină din scenă elemente sugestive de decor, dă acțiunii dinamism și acea curgere continuă caracteristică unei povestiri. În fundal, ecranele cu imagini colorate sugerează prin proiecții nu numai locul și timpul acțiunii, ci transmit și o anumită atmosferă, subliniind stările sufletești ale personajelor.

Totul se leagă organic, imaginea plastică face corp comun cu interpretarea actorilor, care trăiesc, în spațiul scenic, viața personajelor într-o ambianță prielnică dezvăluirii marilor sentimente. Totul slujește ideea centrală a piesei, afirmând înalta ținută morală a omului societății socialiste și o cuceritoare puritate sufletească.

Ultimele decoruri ale lui Toni Gheorghiu — cel dinamic-poetic al *Primei întâlniri*, cel poetic-umoristic al comediei *Cred în tine* de V. Korostîliov, realizat din panouri colorate combinate cu proiecții, în linii suple, moderne, ca și cel, neterminat din păcate, încărcat de intenții simbolice, la spectacolul *Oceanul* de A. Ștein — au marcat orientarea evidentă a pictorului spre un decor de o mare expresivitate, în care tehnica scenică cea mai avansată să slujească în mod organic la realizarea poeziei spectacolului.

Mai cerebral, operînd cu elemente geometrice capabile a se transforma în sugestii poetice, Jules Perahim a realizat în acești ani cîteva decoruri remarcabile prin capacitatea lor de sinteză, de exprimare lapidară, de creare a unui climat favorabil dezbaterilor de idei. Decorul spectacolului *Baia* de Maiakovski, de pildă, pus în scenă de Horea Popescu la Teatrul Muncitoresc C.F.R., era construit din planuri geometrice suprapuse, dinamice, de o perfectă funcționalitate datorită elementelor concrete mobile, plasate pe un dispozitiv fix, pentru precizarea locului acțiunii și participa organic la dinamica spectacolului prin mișcarea turnantei. În acest decor, scara verticală care lega cele două planuri suprapuse, ducînd spre cabinetul directorului birocrat, juca un rol important, plin de semnificații în cursul acțiunii scenice. Pentru *Poveste din Irkutsk*, pusă în scenă de Radu Beligan la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, Jules Perahim a creat un decor în care liniile curbe simbolice și planurile înclinate se îmbină cu elementele figurative strict necesare pentru fixarea locului acțiunii. Mișcarea lentă a turnantei schimbă continuu unghiurile vizuale, și ajutată de jocul de lumini manevrat savant dă întregului o aură de poezie.

Expresiv este de asemenea decorul creat de Jules Perahim pentru spectacolul *De Pretore Vincenzo* de Eduar-

do de Filippo pus în scenă de Dinu Cernescu la Teatrul pentru tineret și copii. În actul II picioarele uriașe ale Sfântului Josef, unicul element al statuii păstrat de pictor pentru demonstrația sa, domină piața și treptele care par să urce spre aceste picioare ca spre suprema împlinire, subliniind astfel pînă la caricatură absurdul situației și satira unei societăți în care omul este strivit de prejudecățile religioase.

Un decor de o mare putere de sugestie poetică, pe linia acelui teatru poetico-tehnic de care vorbeam, a realizat Paul Bortnovschi la spectacolul *Marele fluviu își adună apele* de Dan Tărchilă, pus în scenă de D. D. Neleanu la Teatrul pentru tineret și copii. Decorul s-a integrat concepției regizorale, contribuind cu mijloace simple, lipsite de ostentație, la realizarea unui spectacol agita-toric și poetic peste valoarea textului dramatic. Cîteva elemente simple și sugestive — cadrul unei uși, o bancă, un grilaj, silueta unui pod — puse în valoare de o abilită minuire a luminii care „joacă” efectiv în scenă, complete-tate cu unele proiecții de grafică militantă, fără abuz, creează ambianța scenică necesară desfășurării unei vieți profund dramatice, în cadrul unor evenimente de largă amploare socială. Lucrînd în strînsă colaborare cu re-gizorul, Paul Bortnovschi a contribuit activ la realizarea unor momente de mare poezie în spectacol. Iată, de pildă, scena despărțirii Caterinei de copilărie : cîteva trepte su-gerînd scara pivniței duc la o ușă spre care urcă încet fetița ca spre poarta eliberării, a vieții. Actrița care va juca rolul eroinei maturizate ia din mîna fetiței donițele și urcă mai departe, pînă la ușa care se deschide spre necunoscut. În scena de la închisoarea Doftana, gratiile închisorii au fost proiectate ca niște bare de lumină în-crucișate, pe un fundal negru — suficient pentru a sugera ambianța în care trăiau deținuții comuniști, în contrast cu biroul somptuos al directorului închisorii.

Acest spectacol al Teatrului pentru tineret și copii a confirmat virtuțile expresive ale decorului convențional, capabil să realizeze poezia scenică eliberînd-o de bolo-vanii greoi ai naturalismului, ferind-o și de pericolul formalismului. El arată totodată avantajele unei tehnici

de scenă perfecționate, slujitoare devotată a ideilor operei dramatice.

Fără îndoială că acesta nu este unicul drum pe care se dezvoltă astăzi scenografia noastră, și nici unica modalitate folosită de Paul Bortnovschi. Dimpotrivă. Pictorul scenograf a dovedit capacitatea de a-și adapta mijloacele de expresie la condițiile impuse de diversitatea tematică și stilistică a operelor dramatice. De pildă, în *Copiii soarelui*, intelectualii ruși de viață din piesa lui Gorki și-au găsit o ambianță proprie în decorul solid construit de data aceasta, pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”, în regia lui Liviu Ciulei. Decorul spectacolului reprezenta o secțiune a casei opulente a familiei Protasov, dominată de un geamlîc în formă de rozetă, ușor ridicol, exact atît cît să sugereze lipsa de consistență a aspirațiilor sublime ale eroilor. Arhitect ca formație, Paul Bortnovschi înclină de altfel mai mult spre decorul construit, de tip arhitectural — ca de pildă la *Surorile Boga*, în regia lui Moni Gherlter, la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, sau *Explozie întârziată*, în regia lui Lucian Pintilie, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” — fără a ocoli însă, după cum am văzut, celelalte modalități de expresie scenografică. Pentru *Omul cu arma*, de pildă, scenograful a găsit mai nimerit decorul (realizat în colaborare cu Liviu Ciulei) compus din imense panouri fotografice, care contribuiau la reconstituirea atmosferei de evocare istorică, în timp ce pentru *Al patrulea* s-a mulțumit să ofere discrete puncte de sprijin pentru acțiunea personajelor, prin elemente de decor (mici panouri mobile pictate în tonuri șterse) și mobilier strict necesar.

Același sistem a fost folosit de P. Bortnovschi pentru realizarea ambianței scenice a spectacolului cu *Vizita bătrînei doamne* de Dürrenmatt, la Teatrul de Stat din Brașov, în regia lui Dinu Cernescu. Scena aproape goală lăsa frîu liber fanteziei regizorului pentru compunerea spațiului de joc, elemente de decor suspendate, pictate în tonuri sumbre, cu o notă de umor tragic, contribuind la crearea atmosferei specifice operei lui Dürrenmatt și, totodată, sugerînd spectatorului prin imagini suficient de semnificative locul acțiunii.

Liviu Ciulei preferă în general decorul construit, uneori masiv, ca în *Sfînta Ioana*, umplînd cadrul scenic pînă la ultimele limite și sugerînd, prin însăși compoziția arhitecturală, ideea principală a spectacolului, sacrificiul Ioanei pe rug, pentru patrie. În *Azilul de noapte*, scara în zig-zag care lega planurile suprapuse, străbătînd asimetric încăperea azilului, urca spre lumină, adunînd în ea parcă aspirațiile înăbușite ale acestor oameni căzuți la fundul societății. Pentru a introduce mai curînd spectatorul în atmosfera spectacolului, Ciulei obișnuiește uneori să folosească „coperta” — montînd o cortină specială și drapînd scena astfel, încît publicul să fie avizat încă de la intrarea în sală asupra mediului de viață al personajelor. La *Azilul de noapte*, de pildă, privirea spectatorului întîlnea, intrînd în sală, o cortină de sac cîrpită cu petice de pînză colorate, și o pînză de sac care îmbrăca tot cadrul scenei și avanscena. Discutabil poate în realizarea sa, procedeul reflectă dorința pictorului scenograf de a pregăti spectatorul pentru perceperea imediată și mai adîncă, activă, a operei de teatru. La *Hamlet* însă procedeul a dat greș, deoarece draparea în faldurile sumbre ale unei cortine de mătase, pe ale cărei părți laterale se profilau și niște măști mortuare, dădea scenei aerul unui catafalc, iar spectacolul începea într-o atmosferă întunecată de doliu.

Un decor amplu, bogat, cuprinzător, a creat Liviu Ciulei pentru spectacolul cu piesa *Anii negri* de A. Baranga și N. Moraru, pus în scenă de Sică Alexandrescu la Teatrul Național „I. L. Caragiale”. Compus în planul superior din panouri pictate suspendate, reprezentînd diverse unghiuri ale panoramei Bucureștiului, pentru sugerarea coordonatelor largi de spațiu și timp ale acțiunii piesei, și dintr-un plan inferior construit în volume precizînd locurile concrete ale acțiunii fiecărui tablou, decorul contribuia la realizarea atmosferei generale a spectacolului, într-un stil de frescă în care se îmbina evocarea istorică cu rezonanța contemporană agitatorică. În acest decor, născut din lumea de idei și sentimente ale piesei, acțiunea scenică a actorilor se desfășura organic, veridic, găsindu-și ambianța necesară.

Gustul pentru „coperta” plastică și pentru animarea, în decor, a unei întregi lumi a trecutului este evident în plastica spectacolului *Cum vă place* de Shakespeare, realizat de Liviu Ciulei pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”. Intrînd în sală, spectatorul se află deodată în plină scenă elisabethană, cu un vast proscenium, cu coloane care sprijină în fund loja orchestrei, cu un sistem abil, desigur modern, de schimbare a cortinelor interioare pictate în stilul epocii și reprezentînd diferitele locuri ale acțiunii, contribuind uneori la crearea iluziei unei adîncimi nebănuite. Nu e o reproducere muzeistică, ci o evocare poetică, într-un spirit evident contemporan, a ambianței scenice specifice spectacolelor shakespeareane. Decorului neînsuflețit i se alătură la un moment dat făptura umană, cînd copacii din pădurea Ardenilor prind viață în întruchiparea unor grațioase balerine cu cununi de crengi pe cap. Aici găsim una din exagerările fanteziei artistului, bogată și nestăpînită, în permanentă căutare de elemente expresive, depășindu-și uneori propriile previziuni.

Un pictor scenograf înclinat spre decorul de atmosferă și spre metafora poetică este Mihai Tofan. În decorurile realizate de el, culoarea joacă un rol important, ca mijloc de expresie, slujind la definirea atmosferei, la sugerarea stărilor de spirit. Combinația de galben și negru, de pildă, din decorul spectacolului *Ancheta*, pus în scenă de Miron Niculescu la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, tindea să sugereze atmosfera specifică crimei din piesa lui Al. Voitin. Coloana albă cu aripi frînte, folosită ca element fix în decorul spectacolului *Ana Karenina*, la același teatru, în regia lui Moni Ghelerter, sugera în mod evident destinul eroinei lui Tolstoi. Această tendință spre metaforă și sugestie poetică a dat rezultate admirabile atunci cînd a fost subordonată în mod creator fondului de idei al operei dramatice și, neîndoios, concepției regizorale. Pe această linie se înscrie și decorul spectacolului *Umbra* de E. Șvarț, pus în scenă de Gh. Jora la Teatrul de Stat din Galați, decor sobru, de un extrem laconism, care prin contraste de alb-negru pune în valoare ideea piesei.

Fără îndoială că rîndurile de față nu-și propun să facă un istoric al scenografiei noastre din ultimii ani și nici o trecere în revistă a tuturor personalităților artistice cu care teatrul nostru se poate mîndri în domeniul scenografiei. Încercarea ar fi cu atît mai dificilă cu cît detașamentul pictorilor noștri scenografi a crescut în ultima vreme prin apariția la rampă a numeroase nume noi. Astăzi activează în cîmpul scenografiei reprezentanți de valoare ai mai multor generații de artiști, de la Al. Brătășanu și Ștefan Norris la Ion Popescu-Udriște sau Dan Nemțeanu, individualități artistice diverse, care cultivă stiluri și modalități variate, de la picturalul decorativ al lui Mircea Marosin la arhitecturalul masiv al lui Liviu Ciulei.

Demn de reținut este faptul că, în general, căutările pictorilor noștri scenografi se îndreaptă, pe căi proprii personalității fiecăruia, către realizarea unui decor care să exprime cît mai profund, și cu cît mai puțină risipă de detalii, ideile textului dramatic, transpunînd pe planul artei plastice, specific scenei, liniile majore ale operei dramaturgului, dînd astfel posibilitate actorilor de a trăi în mod organic și a se integra cu convingere în lumea de idei și sentimente a personajelor piesei.

Fără îndoială că aceste căutări nu sînt scutite de bîlbîieli și eșecuri, problema expresivității decorului și a participării sale ca factor activ la realizarea unității artistice a spectacolului nefiind de loc simplă. Se fac uneori despărțiri arbitrare între decorul realist și cel nerealist, fără o analiză adîncă și clară a termenilor. De multe ori, în vorbirea curentă, decorul „realist” se identifică cu cel construit, arhitectonic, trecîndu-se toate celelalte modalități de expresie scenografică în categoria decorului „convențional”. Alteori, decorul realist se acuză de naturalism, orice încercare de exprimare directă a realității fiind condamnată *a priori* drept neartistică, desuetă, în numele unei arte „moderne”, care operează numai cu elemente de sugestie, cu esențe, sinteze cerebrale.

Aici este necesară o clarificare. În primul rînd, nu trebuie confundată reproducerea naturalistă, fotografică a realității, cu reflectarea artistică, în mod realist,

a acesteia. La noi s-a depășit perioada în care, dintr-o înțelegere greșită a realismului și dintr-un respect fetișizant față de adevărul exterior al vieții, înțeles în sensul de asemănare exterioară cu realitatea, se căuta ca scena să reprezinte adevărul un anumit mediu de viață, în toate detaliile sale, mai mult sau mai puțin caracteristice. Desigur, nimeni nu va mai pleda astăzi pentru un decor care să reproducă realitatea în toate amănuntele, și bătaia pentru decorul sugestiv, poetic, care exprimă realitatea în esența ei, este de mult câștigată. Cât despre opoziția — falsă, desigur — dintre decorul „convențional” și decorul „realist”, ea este mai mult de natură formală, deoarece unul nu-l exclude pe celălalt. Decorul și în general arta teatrului, presupune o convenție stabilită între scenă și spectator. Uneori, această convenție îi cere spectatorului o mai mare contribuție de fantezie și de gândire creatoare, alteori îl invită doar să creadă în realitatea iluziei pe care scena încearcă s-o creeze. În cadrul realismului socialist, și o modalitate și celălaltă sînt perfect valabile, gradul de convenționalitate, de esențializare sau, dimpotrivă, de concretețe materială a decorului fiind determinat de conținutul și forma operei dramatice, de mesajul autorului, de concepția regizorală, de personalitatea pictorului scenograf.

Hotărîtoare însă, în determinarea genului și stilului decorului precum și a gradului de esențializare sau de convenționalism, este opera dramatică. Nu știu, de pildă, dacă o piesă de Cehov, de Gorki sau de Caragiale ar putea fi montată într-un decor stilizat, redus la cîteva linii abstracte. Dar pentru piesa *De n-ar fi iubirile...* de Dorel Dorian, cred că regizorul Radu Penciulescu și scenograful Adriana Leonescu au procedat bine reducînd decorul la cîteva linii și tonuri neutre, aproape ca la un recital. Pentru că piesa lui Dorian, propunînd spectatorilor o dezbatere de idei la înaltă tensiune (și presiune atmosferică), punînd accentul pe mișcările launtrice ale personajelor, pe „jocul presiunilor” din conștiința lor, nu are nevoie, pentru a-și desfășura demonstrația, de multe elemente exterioare, ci de o maximă concentrare interioară. Caracterul puțin abstract

al conflictului piesei a dobândit în spectacol căldură și forță emoțională, prin concentrarea jocului actorilor spre o maximă trăire a ciocnirii de idei, de poziții. În realizarea „decorului” a jucat aici un rol activ, de mare însemnătate, lumina, manevrată cu măiestrie de Titi Constantinescu.

Regizorul cu simțul plastic dezvoltat, ajutat de scenograf, a „construit” spațiul scenic prin mizanscenele actoricești, ajutate de elemente strict necesare de mobilier concret și acordând luminii un rol activ, dinamic, material.

În schimb, la Sibiu, pentru aceeași piesă, pusă în scenă de Sanda Tîlvan, Mihai Raicu a creat un decor în care încercarea de esențializare și de sinteză s-a transformat într-o combinație de practicabile, trepte și planuri înclinate străjuite de un sistem de semnalizatoare geometrice, colorate, cu rost simbolic nu prea precis, care împiedicau comunicarea limpede și directă a ideilor piesei către spectator, obligându-l să-și distribuie atenția pe mai multe planuri.

Tot la Sibiu, spectacolul *Oceanul*, pus în scenă de Mihai Raicu în decorul realizat de Olga Muțiu — printr-un sistem de proiecții sugestive și printr-o dinamică a scenei care nu întrerupea nici o clipă mersul ascendent al acțiunii — transmitea spectatorilor o dată cu textul piesei, atmosfera specifică oceanului agitat, dar și imaginea sufletului agitat al tinerilor eroi ai lui A. Ștein.

Un decor izbutit, pe linia expresivității, a realizat Erwin Kuttler pentru spectacolul *Ferestre deschise*, la Teatrul de Stat din Sibiu, pus în scenă de Mihai Dimiu. Desenul amplu de pe cortină, reprezentând cetatea Hunedoarei, servea drept introducere în atmosferă, pregătind spectatorul pentru cunoașterea unor oameni din zilele noastre, interioarele diverselor apartamente din bloc dădeau contur social și psihologic locatarilor prin câteva elemente caracteristice. Ingenios rezolvate au fost îndeosebi câteva tablouri din actul II. Experimentul din uzină, atât de dificil scenic, a fost rezolvat pe calea sugestiei: un panou amplu, în spatele căruia se presupunea a se petrece întreaga acțiune experimentală, lăsa imaginația spectatorilor slobodă să închipuie aveau tot

ceea ce vocea încordată a inginerului-șef Calistrat comanda. S-a dovedit astfel încă o dată că mult mai mult se poate spune sugerînd, decît arătînd. Scena a căpătat tensiune dramatică, convenționalul nu a împiedicat, ci a contribuit la realizarea veridicului, spectatorul a căpătat impresia puternică, convingătoare, a unei uzine în plină activitate, fără a i se arăta vreo mașină sub presiune. Plin de poezie și de forță sugestivă a fost și tabloul de pe malul lacului, din parcul bucureștean. O secțiune circulară într-un panou lăsa să se ghicească mai mult decît să se vadă, un colț de parc, cu un pod peste o apă ale cărei vibrații verzui erau sugerate printr-un ingenios joc al luminii. Cadrul strîmt al scenei sibiene n-a îngăduit compunerea fațadei blocului, cu cele șase ferestre-apartamente. De aceea, unele din cerințele textului dramatic n-au putut fi îndeplinite decît parțial. Simultaneitatea unor momente de viață din cadrul blocului s-a transformat în succesiune, ceea ce a răpit din dramatismul unor scene; succesiunea rapidă a unor instantanee din uzină și din afara uzinei, în actul II, a fost întreruptă de pauze prea lungi, iar unitatea de interes și aspirații a locatarilor blocului, care în actul III formează un adevărat colectiv de viață socialistă, nu izbutea să se închege pe deplin, din aceeași pricină. Valoros în ansamblul său, datorită îndeosebi muncii regizorului Mihai Dimiu cu actorii, care au pus în lumină, printr-o interpretare veridică, convingătoare și emoționantă, conținutul nou de viață al piesei, spectacolul *Ferestre deschise* semnală în același timp necesitatea unei concordanțe depline între concepția plastică și condițiile tehnice ale scenei, care atunci cînd sînt nesocotite, se răzbună.

Esențială în realizarea decorului este, fără îndoială, capacitatea pictorului scenograf de a găsi tocmai acele mijloace de expresie și tocmai acel grad de convenționalism care să corespundă specificului piesei, ideilor acesteia și stilului general al spectacolului. Pentru spectacolul brechtian *Švejk în al doilea război mondial*, de pildă, pus în scenă la Teatrul de Comedie de Lucian Giurchescu, Dan Nemțeanu a creat un decor suplu și mobil, compus din cîteva panouri pictate, combinate cu

sumare elemente de mobilier, care sugerau locul și timpul acțiunii, cerînd o contribuție activă a fanteziei spectatorului și a spiritului său critic lucid. Același pictor a colaborat cu Radu Penciulescu la realizarea spectacolului *Steaua Polară* de Sergiu Fărcășan la Teatrul „C. I. Nottara”, creînd un decor construit, cu pereți, plafon și uși concrete, așa cum însăși piesa o cerea, pentru stabilirea unei comunicări directe, bazate pe participarea efectivă și continuă a spectatorului la conflictul de idei al piesei. Caracterul concret al decorului contribuia, prin contrast, la punerea în valoare a unui conflict de idei mai abstract.

În *Rinocerii*, realizat la Teatrul de Comedie în regia lui Lucian Giurchescu, Dan Nemțeanu a creat un decor amplu, arhitectural și pictural, răspunzînd cerințelor piesei și ale regizorului. Micul colț de stradă din fața cafenelei concentrează asupra sa întreaga atenție a orașului, prin șirurile de trepte care urcă și coboară din avanscenă pînă spre fundal (mărind astfel capacitatea scenei) și prin perspectiva spre oraș pe care panourile de fundal și cele laterale o deschid. Interiorul biroului sordid, ca și casa în care locuiește Jean sugerează o lume minoră, înghesuită, înăbușită, asupra căreia, desigur, rinocerii își vor reperi forța de distrugere nestăvilită. Ingeniozitatea pictorului scenograf a izbutit să găsească mijloacele prin care să sugereze nu numai cadrul strict al acțiunii, ci și implicațiile acesteia într-un întreg mediu social.

Atunci însă cînd pictorul scenograf s-a abătut de la principiul de bază al slujirii textului în concordanță cu conținutul și forma acestuia, am asistat la spectacole în care unitatea ideologică-artistică era tulburată, iar claritatea mesajului nerealizată.

În spectacolul *Cînd scapătă luna*, de Horia Stancu, pus în scenă de Vlad Mugur la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, ideea înfiripării primelor nuclee de luptă revoluționară în țara noastră, sub influența Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, s-a pierdut în faldurile imenselor draperii cenușii în care pictorul Tody Constantinescu a îmbrăcat întregul spectacol. O stilizare

excesivă, pînă la abstractizare, a decorului, căruia i s-a imprimat un caracter monumental, vag generalizator, a golit spectacolul de contururile concret-istorice, pe care textul piesei le indica în mod limpede, și, în ultimă instanță, i-a răpit o bună parte din conținutul său de viață. Nu întîmplător, scenele cele mai reușite au fost cele din casa generalului, unde și decorul, nu numai stilul de joc al actorilor (Ion Finteșteanu și Tanți Cocea), exprima realitatea prin mijloace mai concrete.

Acum cîțiva ani, Tody Constantinescu a creat un decor de o mare forță poetică pentru spectacolul *Domnișoara Nastasia*, pus în scenă de Horea Popescu la Teatrul Muncitoresc C.F.R. Poezia tristă a decorului se integra armonios în ansamblul spectacolului, contribuind prin forța imaginii plastice la reliefarea activă a mesajului unei lumi de aspirații înăbușite, fără a încerca cîtuși de puțin să reproducă în amănunt realitatea vizuală a unei mahalale bucureștene, ci sugerînd-o prin cîteva panouri în linii frînte, cu un profil dezolant. Dacă nu mă înșel, a fost unul din primele decoruri reușite, folosite ca armă în bătălia împotriva naturalismului.

În *Cînd scapătă luna*, Tody Constantinescu a creat însă un decor „frumos” în sine, dar sumbru, aproape funebru, în afara ideii operei dramatice. Într-o măsură, această neconcordanță între text și imaginea plastică a spectacolului o găsim și în decorul creat de el pentru spectacolul cu piesa *Siciliana* de Aurel Baranga, pus în scenă de Sică Alexandrescu. Fiind vorba de o comedie, a cărei acțiune se desfășoară în condiții foarte concrete de timp și de spațiu, decorul ar fi trebuit să exprime tocmai aceste condiții concrete. Dacă actului I îi reproșăm doar un convenționalism exagerat față de datele concrete ale textului, actului II îi reproșăm totală lipsă de corespondență cu realitatea în care se presupune că se desfășoară acțiunea piesei. Închis în niște perdele colorate viu, într-un mod specific unei vile de pe litoral, decorul nu sugerează prin nimic că ne aflăm într-un sat, fie chiar și într-o casă de oaspeți, cum cere textul, într-o ambianță care exercită o influență puternică asupra conștiinței cel puțin a unuia dintre personaje,

Fifi. Or, tocmai ținând seama de unele deficiențe ale piesei în ceea ce privește oglindirea unor aspecte noi ale satului nostru de azi, decorul ar fi trebuit să-și spună cuvântul, sugerînd spectatorului timpul și locul acțiunii. Plasată într-un decor „neutru”, lipsit de putere de sugestie și de elemente concrete caracteristice, acțiunea piesei se depărtează de viață, dobîndind trăsăturile unui joc gratuit al fanteziei.

Înțelegerea adîncă a sensului operei dramatice și colaborarea creatoare cu regizorul sînt condiții esențiale pentru realizarea unei scenografii funcționale, care să slujească la dezvăluirea mesajului operei, întregind unitatea artistică a spectacolului. Despre aceste condiții s-a mai vorbit, subliniindu-se pe bună dreptate rolul conducător al regizorului în realizarea unității artistice a spectacolului. Fără a renunța la independența sa creatoare, scenograful e dator să o subordoneze concepției regizorale, îndeosebi atunci cînd regizorul știe ce să ceară. Se întîmplă, bineînțeles, și invers. Personalitatea puternică a artistului scenograf poate influența asupra concepției regizorale, care se concretizează mulîndu-se pe concepția vizuală a spectacolului și pe construcția spațiului scenic oferită de pictor, dacă aceasta corespunde cu cerințele operei dramatice. Cînd pictorul e și regizor, concordanța e deplină. (De pildă, Liviu Ciulei.) Rău este însă atunci cînd între scenograf și regizor nu există o colaborare și corespondență pe plan artistic, cînd decorul nu este gîndit în raport cu acțiunea scenică, cînd regizorul nu observă lipsa de concordanță între text și scenografie sau cînd nu se urmărește realizarea decorului în interdependența sa cu ceilalți factori ai spectacolului. Atunci apare un decor care rupe unitatea spectacolului sau care împiedică comunicarea emoțională între scenă și sală.

Spectacolul *Trenul blindat*, pus în scenă de Vlad Mugur la Teatrul Regional București, pe lîngă o seamă de scene reușite, datorate muncii regizorului cu actorii, a avut parte de un decor mai puțin reușit creat de Ervin Kuttler, (unul dintre scenografiile noastre de talent, creator al unor decoruri poetice, expresive, la *Ferestre deschise*, despre care am vorbit, de pildă, sau la *Puștile*

Terezei Karrar de Brecht), în care încercarea de esențializare s-a transformat în simplism, sistemul de practicabile folosit neizbutind să închege atmosfera acțiunii, iar unele fundale proiectate constituind adevărate șarade pentru spectatori. La scena de pe clopotniță, de pildă, locul acțiunii și semnificația ei se puteau greu înțelege, din pricina unui fundal pe care se proiecta o imagine grafică al cărei sens era cu totul neinteligibil.

Mihai Dimiu, tânăr regizor care s-a afirmat prin realizări valoroase, a dovedit însă în unele spectacole o anumită neglijență sau poate nu destulă pricepere în colaborarea cu pictorul scenograf, pentru a putea obține acea unitate artistică a spectacolului, atât de necesară pentru comunicarea limpede a mesajului operei dramatice. În spectacolul *Flori vii*, de pildă, pus în scenă la Teatrul Muncitoresc C.F.R., lipsa atmosferei și a dramatismului s-a datorat în bună măsură și decorului inexpresiv, lipsit de poezie și de forță emoțională, creat de Sanda Mușatescu. Un lucru trebuie să fie clar: a „esențializa“ nu înseamnă a reduce expresivitatea decorului ci, dimpotrivă, a elimina detaliile nesemnificative pentru a păstra elementele esențiale în care expresia se concentrează, dobândind o mai mare putere de sugestie.

Stilizarea, esențializarea decorului nu trebuie dusă pînă la stereotipizarea locurilor acțiunii ci, dimpotrivă, trebuie să slujească la diferențierea acestora, prin definirea lor în cîteva linii caracteristice. Sînt adevăruri elementare, fără îndoială. Repetarea lor ne-a fost impusă de un decor realizat de Tody Constantinescu la spectacolul *Romagnola* (Teatrul Muncitoresc C.F.R.). Un decor conceput ca pentru o serbare cîmpenească (o înțelegere mecanică, cred eu, a subtitlului piesei — de chermeză populară) în care aceleași coloane frînte serveau și pentru desemnarea unui cimitir, și pentru sugerarea unui loc sălbatic din munți, și în care o fațadă de conac boieresc vrea să sugereze și o trecătoare în munți, peste un rîu — nu putea decît să creeze confuzie, ceea ce s-a și întîmplat.

Greșita înțelegere a problemei esențializării și a stilizării decorului riscă să ducă la exagerări tot atât de dăunătoare unității artistice și eficienței ideologice a spectacolului, ca și exagerările naturaliste. Tinerii regizori și pictori scenografi manifestă o asemenea oroare față de platitudinea naturalistă, încât sînt gata uneori să cadă în extrema cealaltă, văduvind decorul de elementele concrete strict necesare pentru determinarea spațiului și timpului acțiunii. Se caută uneori frumusețea liniilor și a culorilor, fără a se cerceta dacă această „frumusețe” corespunde ideilor și acțiunii scenice.

Spectacolul *Flori vii*, pus în scenă la Brașov de Ion Simionescu, se defășura în decorurile luminoase, viu colorate, realizate de Elena Simirad-Munteanu. Ochiul privea cu plăcere această combinație de linii suple și culori pastel. Era, ceea ce se cheamă, un decor „aerisit” sau „aerat”. Numai că acest cadru plastic s-ar fi putut potrivi tot atât de bine și altei piese, altor personaje, altei acțiuni, deoarece nimic nu te obliga să crezi că te afli în casa bătrînului muncitor Rodin, sau în vestiarul de la uzină al tinerei brigăzi de muncă comunistă, cu cîteva minute înainte de începerea zilei de muncă. Mai mult încă, decorul se prelungea cu o punte care mergea în diagonală peste un colț al sălii de spectacol, înlesnind personajelor intrarea din sală și oferind un loc de joc pentru unele scene de prim plan. Aici nu era vorba de o neconcordanță între regizor și scenograf, ci de o colaborare a celor doi creatori în dauna textului autorului. Căci decorul nu ajuta nici la crearea atmosferei, nici la sugerarea unui mediu de viață real, concret, și în plus dădea loc unor scene neverosimile: scena de dragoste dintre bătrînul Rodin și ibovnica sa Serafima se juca pe puntea suspendată peste sală, cum s-ar spune, în văzul lumii, în plină lumină, cînd textul spunea limpede că ei se întîlneau pe furiș pe terasamentul liniei ferate, unde nu-i putea vedea nimeni. Despre asemenea inadvertențe vom pomeni mai departe.

În ambele spectacole *Flori vii* de N. Pogodin, de care am amintit, partea cea mai nereușită ca putere de sugestie a scenografiei a fost scena de la uzină. Aceasta mi-a amintit de o scenă asemănătoare, dar reușită, realizată

de Mihai Tofan pentru spectacolul *A treia, Patetica*, pus în scenă de Moni Ghelerter la Teatrul Național din București. Fără a merge spre o reproducere naturalistă, Mihai Tofan a găsit mijlocul de a sugera, prin desen și culoare, o imensă sală dintr-o mare uzină, surprinsă în trăsături caracteristice. În acest decor personajele se mișcau în voie, găsindu-și ambianța materială și spirituală necesară, scena întâlnirii muncitorilor cu Lenin căpătînd forță de convingere.

Este limpede că respectul față de textul autorului, studierea sa atentă, căutarea liniilor majore ale acțiunii, ale conflictului, descifrarea ideii centrale și a căilor de expresie specifice — constituie prima treaptă a artei pictorului scenograf. Departe de a îngredi fantezia creatoare, opera dramatică îi oferă pictorului o sursă bogată de inspirație, alimentată neconținut prin contactul viu, nemijlocit cu viața. Încălcarea acestor principii elementare, de orice natură ar fi ea, duce la nereușite artistice, la confuzii ideologice. Tendințele formaliste apar atunci cînd pictorul nu pornește de la conținutul operei cu intenția de a-i da o expresie concretă, plastică, ci urmărește numai să creeze un „cadru” pentru acțiune, un „loc de joc” plăcut, atrăgător, dar neutru, fără legături concrete cu viața personajelor.

Asemenea decoruri apar în unele spectacole cu piese clasice, răspunzînd unei concepții destul de ciudate cu privire la interpretarea „contemporană” a clasicilor. *Alcadele din Zalameea*, pus în scenă de Dinu Cernescu la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, avea un astfel de decor neutru, extrem de stilizat, fără urmă de caracteristică de loc și timp, creat de Traian Nițescu. La Teatrul de Stat din Piatra-Neamț *Jocul dragostei și-al întîmplării*, pus în scenă de Lucian Giurchescu, s-a reprezentat tot într-un decor stilizat la maximum, lipsit de trăsături concrete, bun pentru orice altă piesă de același gen (pictor scenograf Sanda Mușatescu). Este adevărat, operele dramatice ale secolelor trecute nu poartă indicațiile concrete de decor pe care le poartă operele realiste ale secolului nostru, care au trecut prin școala lui Antoine și Stanislavski. Nici nu pledăm pentru decorul istoricist (de fapt naturalist), care să

reproducă în detaliu un interior rococo sau pădurea Ardenilor. Dar un minimum de concret se impune pentru stabilirea coordonatelor de timp și spațiu ale acțiunii, tocmai pentru introducerea spectatorului într-o ambianță de viață spirituală de care îl desparte atîta distanță în timp. Noi jucăm operele clasice pentru valorile lor artistice și conținutul lor profund umanist și în măsura în care ideile lor pot avea o rezonanță în conștiința spectatorului contemporan. Dar cum „general-umanul” este totdeauna îmbrăcat în haina concretă a unei epoci istorice, a unui spațiu geografic și a unui mediu social, prezentarea lor scenică trebuie să respecte aceeași lege obiectivă a dialecticii. Pentru spectacolul cu *Comedia erorilor*, de pildă, pus în scenă de Lucian Giurchescu la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, Sanda Mușatescu a realizat un decor în care convenționalul adecvat farsei lui Shakespeare se completa fericit cu elementele concrete, caracterizante ale locului și timpului, într-un ansamblu plastic expresiv și colorat, care se integra organic în întreaga idee a spectacolului.

Căutările creatoare, dorința de a afla drumuri noi pentru mărirea expresivității decorului sînt legitime și ele contribuie la dezvoltarea generală a artei noastre scenice, cu condiția ca scenograful (și regizorul care răspunde de întregul spectacol) să aibă în vedere în primul rînd valorificarea pe calea imaginii plastice a mesajului operei dramatice. Uneori, însă, această tendință spre inovație devine scop în sine, căutarea avînd drept țintă realizarea a ceva care nu s-a mai făcut, indiferent de funcția artistică a acestui „ceva” nou. De aici, complicații scenografice inutile, care în loc să contribuie la exprimarea ideii operei, o pulverizează.

În spectacolul *Micii burghezi*, pus în scenă de Ariana Kuner la Teatrul de Stat din Botoșani, Mircea Marosin, desigur la indicația (în orice caz cu consimțămîntul) regizorului, a creat un decor care spargea cadrul unic al camerei de zi a familiei Bessemenov, pe care Gorki o indica drept loc de desfășurare a acțiunii. Camera de zi rămînînd în planul întîi al scenei era completată în planul al doilea cu o imagine a dormitoru-

lui familiei, care în cea mai mare parte a spectacolului rămânea desigur nefolosit, în penumbră, neavînd nici o funcție în acțiunea piesei. Dar iată că această parte inertă a decorului se însuflețea în scena încercării de sinucidere a Tatiane. După transportarea sinucigașei în dormitorul părinților, se petrecea aici o întreagă scenă mută, cu suspine, rugă la icoane și veghe neliniștită, care de fapt nu făcea decît să abată atenția spectatorilor de la scena vorbită din planul întâi, între Teterev și Elena, prin care Gorki comunica niște adevăruri substanțiale. „Inovația” nu a servit deci în nici un chip îmbogățirii conținutului spectacolului, în afara faptului că încălca însăși indicația autorului, care nu întîmplător concentrase toată acțiunea piesei într-o singură cameră.

Într-un spectacol cu *Steaua fără nume* de M. Sebastian, pus în scenă acum mai mulți ani de Sică Alexandrescu la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, decorul realizat de Ștefan Norris în actul al doilea depășea cerințele textului: scena reprezenta nu numai camera modestă a lui Marin Miroiu, în care autorul își desfășura toată acțiunea actului, ci și un cerdac, în care eroii piesei ieșeau pentru a juca întreaga scenă de vis și poezie a descoperirii lumii stelelor și a cerului. Această inovație a pictorului, acceptată de regizor, contrazicea textul autorului nu numai din punct de vedere formal (în fond scenograful și regizorul au tot dreptul să dezvolte o anumită idee pe plan scenic, chiar dacă autorul nu a prevăzut acest lucru în textul său), ci în însăși structura logică a personajelor și a acțiunii. În tot timpul acestui act, Miroiu o previne pe Mona să nu deschidă geamul, să nu se arate în lumină, pentru a nu fi văzută de vecini, de „alde Chiroiu”. Totul în actul acesta indică o viață claustrată între patru pereți și spaima de a nu deveni ținta bîrfelilor tîrgului. Și în timp ce în text Miroiu se teme că numai apariția la fereastră a Monei poate declanșa o catastrofă, spectatorul, uimit, îi vede pe eroi ieșind în cerdac, în lumina albăstruie a lunii, pentru a juca o întreagă scenă de vis, orbi și surzi la tot ceea ce s-ar fi putut petrece în jurul lor.

Așadar, contribuția scenografiei la unitatea artistică a spectacolului nu are un caracter formal, de întregire a imaginii vizuale, exterioare, a spectacolului, ci ține de însăși structura lăuntrică a acestuia, de raportul între conținutul operei dramatice și expresia sa scenică, în care totul, inclusiv decorul, îndeplinește o funcție activă, determinată de ideea dominantă. Colaborarea creatoare, organică între regizor și scenograf, pe baza tălmăcirii adânci a textului dramatic, duce de cele mai multe ori la realizarea acelei unități despre care am vorbit. Uneori, am văzut de asemenea, regizorul colaborează cu scenograful, dar, neținând totdeauna seama de cerințele textului, îi întunecă claritatea mesajului, complicând inutil sistemul de imagini, sau simplificând excesiv, până la sărăcirea imaginii plastice de conținutul ei viu.

Neconcordanța între rezolvarea plastică și opera dramatică în spectacolul cu *Ștafeta nevăzută* de Paul Everac, realizat de Moni Ghelerter, în decorul lui Mihai Tofan, la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, se manifestă sub două aspecte. Mai întâi, ritmul acțiunii este întrerupt și aproape anulat, din pricina dispozitivului nepotrivit introdus de scenograf pentru schimbarea decorului. Un panou circular care se învârtă extrem de lent acoperă locul de joc și-l descoperă în clipa când decorul a fost schimbat. Mișcarea aceasta de melc taie continuitatea ritmului acțiunii, răcind interesul publicului. De asemenea, decorul conceput ca pentru o piesă „de producție”, cu prea multe detalii tehnice în unele tablouri, îngustează sfera de semnificații a conflictului piesei, al cărui sens etic are implicații mai largi.

La Teatrul Național din Cluj, spectacolul *Surorile Boga* a fost pus în scenă de C. Anatol, în decorurile lui M. Matcaboji. Decorul actului II înfățișează în stînga scenei o secțiune în casa moșieresei Gorăscu, aflată la o răspîntie de drum, avînd ca fundal un desen reprezentînd un deal cu case, și presupunînd că prin culisa dreaptă trece șoseaua. Lucru curios, întreg acest exte-

rior nu „joacă” în nici un fel, în spectacol. Toată acțiunea se petrece în casa Gorascăi din colțul stîng al scenei, iar coloanele motorizate ale hitleriștilor se scurg pe șoseaua aflată în culise, în dreapta. De ce a fost nevoie de acest exterior mort? Spectatorii așteptau mereu să se petreacă ceva și în această parte a scenei, dar în zadar.

La Teatrul de Stat din Timișoara, compoziția decorului lui Virgil Miloia pentru *Marele fluviu își adună apele* de Dan Tărchilă, indica anumite semnificații, cu caracter adesea simbolic. Regizorul Ion Maximilian a amestecat uneori aceste semnificații, folosind același element de decor în sensuri diferite, ceea ce a dus uneori la confuzie. Drumul care traversa scena, de pildă, părea să simbolizeze la început perspectiva vieții Caterinei, drumul de luptă al partidului, către care eroina se îndreaptă și pe care pornește apoi cu convingere. Acest drum a fost folosit însă de regizor și pentru personajele negative, și în diverse acțiuni de incidență, astfel încît semnificația sa inițială a dispărut. Folosit din nou pentru Caterina, n-a mai avut forța de sugestie de la început.

Este de la sine înțeles că în măsura în care contribuie la dezvăluirea sensurilor profunde ale unei piese, la punerea în valoare a intențiilor autorului și regizorului, la exprimarea limpede și convingătoare a mesajului operei, simbolul ca imagine concretă, extrem de concentrată, a unei noțiuni sau idei generale, își găsește deplina valabilitate în teatrul realist-socialist. În decorurile multora din spectacolele reușite ale teatrului nostru întîlnim elemente cu caracter simbolic, care contribuie la realizarea poeziei scenice prin sugerarea unor semnificații profunde, spre cuprinderea cărora gîndirea și imaginația spectatorului sînt chemate să se avînte. Finalul spectacolului *Copiii soarelui*, de pildă, de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, despre care am mai vorbit, aduce în fața spectatorului o imagine plastică de o mare frumusețe și putere de sugestie: pe

fundalul roșietic, simbolizând nisipurile arzătoare spre care se îndreaptă Vaghin, dar și zorile revoluției care avea să vină, se profilează siluetele a doi bărbați: Vaghin, intelectualul rupt de popor, și Egor muncitorul, într-o poziție de înfruntare și confruntare totodată. În limbaj plastic extrem de laconic este exprimată însăși ideea piesei lui Gorki, închinată intelectualității ruse de la începutul secolului, în căutarea drumului de viață și de luptă.

Coloana ionică înconjurată de sîrmă ghimpată, plasată în centrul spectacolului *Antigona și ceilalți*, pus în scenă de Dan Alexandrescu la Teatrul de Stat din Arad, în decorul lui Sever Frențiu, sugera cu claritate tema anticei Antigona, captive de data aceasta într-un lagăr de concentrare hitlerist. Lumina mînuită abil punea în valoare albul coloanei înalte, ca o permanentă aspirație spre libertate, împletită, la ridicarea cortinei, cu limbile de foc ale luptei revoluționare. Din păcate, vrînd să se facă mai bine înțeles, scenograful și-a încărcat simbolul cu încă un element, care în loc să-i mărească expresivitatea, amenința dimpotrivă să i-o știrbească: dungile alb-cafenii care colorau practicabilul aflat la picioarele coloanei, anunțîndu-ne la rîndul lor că ne aflăm printre deținuți (prin reproducerea dungilor specifice hainelor de pușcăriași), încărcau în mod inutil imaginea plastică, scăzîndu-i de fapt forța poetică.

Uneori se face simțită tendința de încărcare a decorului cu elemente materiale fals simbolice. Piesa *Pas-sacaglia* a fost pusă în scenă de Emil Reus, la Teatrul de Stat din Timișoara, într-un decor convențional, cu intenții simbolice, realizat de Virgil Miloia. Dacă în prima parte a spectacolului decorul a contribuit la punerea în valoare a textului, dînd posibilitatea realizării unor acțiuni care să sugereze insurecția în afara casei profesorului, în ultima parte, regizorul și pictorul au exagerat pe linia simbolisticii și a materializării metaforei; actul III își desfășoară acțiunea în scenă avînd drept fundal o hartă a Romîniei, în care s-a deschis o fereastră (foarte materială, ca toate ferestrele), prin care trec steaguri roșii în șiruri, ca la ma-

nifestație. Prin excesiva materializare, imaginea plastică și-a pierdut forța de sugesție și de emoționare, devenind un fel de rebus.

Am văzut și cazul contrar, în care regizorul și pictorul scenograf au căutat să evite tot ceea ce ar fi dus la o concretizare a expresiei plastice a spectacolului, sublimând totul până la abstractizare. În *Poveste din Irkutsk*, pus în scenă de Vlad Mugur la Teatrul de Stat din Galați, scenografia lui Adalbert Wilke a fost redusă la un joc de culori cu caracter simbolic, care alternau pe fundal în diverse forme geometrice. Un dreptunghi albastru deschis sugera puritatea personajului înaintat Serghei și apărea pe fundalul-ecran oridecâteori personajul se afla în scenă, în timp ce dreptunghiul violet îl însoțea pe Victor-păcătosul. Culoarea portocalie voia să exprime forța colectivului, sau a prieteniei. Și iată că nașterea celor doi gemeni ai lui Serghei și ai Valiei a fost semnalată prin două ouă luminoase, a căror semnificație n-a mai putut fi descifrată din culorile verde și bleu proiectate pe fundal. Când simbolul devine șaradă, el nu mai face parte din mijloacele de expresie ale artei realiste. Mijloacele de expresie ale oricărui gen de artă, când avem de-a face cu o artă realistă, slujesc la comunicarea unor idei și sentimente, la dezvăluirea unor sensuri adânci ale vieții, așadar la cunoaștere. Pentru a-și justifica prezența în scenă simbolul trebuie să fie limpede, accesibil, inteligibil și, bineînțeles, în concordanță cu mesajul piesei, cu conținutul ei de idei, de viață.

Chiar același element simbolic poate îndeplini o funcție expresivă într-un spectacol și poate să-și piardă valențele artistice, dacă nu este mînuit cum trebuie. În multe spectacole din ultimii ani, de pildă, drapelul roșu a fost folosit pentru a simboliza revoluția, lupta înflăcărată a maselor, eroismul etc. În același spectacol *A treia, Patetica* de la Teatrul Național „I.L. Caragiale”, despre care am mai vorbit, Mihai Tofan a folosit acest simbol cu măsură și discreție, scena în care se anunța moartea lui Lenin căpătînd un aer de poezie tragică, și în același timp eroică, optimistă, prin filfîirea

drapelului peste capetele maselor de muncitori. În spectacolul Teatrului de Stat din Arad cu aceeași piesă, pus în scenă de Dan Alexandrescu, în decorul lui Traian Nițescu, s-a făcut o adevărată risipă de drapele roșii, și în scena vizitării uzinei de către Lenin, și în cea din parc, în care Lenin stă pe o bancă pe un fundal de drapele roșii, astfel încât simbolul și-a pierdut semnificația, prin folosirea sa abuzivă, lipsită de discernământ. În același spectacol, folosirea panourilor cu inscripții agitatorice, cu intenția de a introduce spectatorul în atmosfera specifică epocii N.E.P.-ului, explicându-i ce a însemnat această Nouă Politică Economică, n-a izbutit decât să semene confuzie prin îngrămădirea de lozinci.

Mînuirea stîngace, primitivă a simbolului ca mijloc de expresie este tot atît de lipsită de forță de convingere artistică, emoțională, ca și căutarea unor simboluri absconse, abstracte și „rafinat”.

O condiție esențială a realizării unui decor, care să slujească la stabilirea comunicării emoționale între scenă și spectatori, este cunoașterea adîncă a vieții de către pictorul scenograf și aplicarea acestei cunoașteri la realitatea specifică a operei dramatice. Nu poți realiza un decor convingător, pentru o piesă a cărei acțiune se desfășoară în cadrul marelui șantier de la Bicz, de pildă, dacă nu cunoști bine realitatea șantierului, pentru a-i surprinde în imagini plastice trăsăturile esențiale.

Pictorul-scenograf este un factor responsabil al spectacolului, alături de regizor. Ca și regizorul, el trebuie să creeze în funcție de ideile operei dramatice, bazat pe o adîncă cunoaștere a vieții, pe o bogată documentare și o fermă poziție partinică. Astfel pictorul-scenograf se afirmă în poziția sa față de mesajul piesei, față de spectatorii cărora li se adresează, față de lumea de idei și sentimente pe care o exprimă în imaginea plastică a decorului. Prin decor, pictorul poate afirma sau nega o anumită realitate, poate — în mare măsură — atrage simpatia sau antipatia publicului față de lumea prezentată pe scenă.

În teatrul nostru contemporan, un teatru militant, pus în slujba educării comuniste a oamenilor muncii,

decorul nu poate rămîne un element pasiv, descriptiv. El „joacă” în spectacol, acționînd prin mijloacele sale specifice asupra conștiinței spectatorilor.

În ultimii ani, decorul activ, expresiv, funcțional a apărut în multe spectacole. Tot mai mult se afirmă în teatrul nostru ideea despre rolul de mesager artistic-ideologic al decorului ca factor activ în realizarea unității artistice a spectacolului. Expoziția de scenografie din anul 1962 a demonstrat existența în teatrul nostru a unui detașament impresionant de pictori scenografi, care au dat și pînă acum și vor mai da multe dovezi ale capacității lor creatoare.

Succesul acestei expoziții peste hotare — ca și a altora recente — se datorește, așa cum remarcă și presa din unele țări, diversității impresionante a personalităților artistice, orientate, în mod limpede, spre țelul unic al contribuției active, organice, funcționale, la exprimarea fondului de idei al pieselor, la comunicarea artistică între scenă și spectatori.

Perspectivile dezvoltării scenografiei românești sînt în strînsă legătură cu pregătirea ideologică a pictorilor scenografi și a regizorilor, cu îmbogățirea culturii artistice a tinerilor scenografi talentați și cu dezvoltarea continuă a tehnicii noastre de scenă.

PUBLICUL ȘI TEATRUL

Un mare actor, Louis Jouvet, spunea : „problema teatrului este problema succesului“, și adevărul acestei afirmații nu se mai cere demonstrat, pentru că, dacă ne putem ușor imagina un poet ignorat cu desăvârșire de cititori, este imposibil să ne închipuim o echipă de artiști jucând seară de seară în fața unei săli absolut goale.

Adevăratele spectacole de teatru nu pot fi concepute fără public. De altminteri actorii se descurajează totdeauna când ceea ce spun pe scenă se reduce — prin absența spectatorilor — la un trist monolog. Căci replica nu le-o mai dă numai colegul de pe scenă, dar și partenerul din sală. Iată și de ce considerăm că un rol important într-o piesă îl deține spectatorul.

Publicul știe foarte bine că în piesa care se reprezintă este el însuși un personaj și în timp ce actorii se machiază în cabine, studiindu-se în fața oglinzii, spectatorii, în sală, iau și ei cunoștință de sine. Ei aruncă din când în când o privire spre cortină tot așa cum artiștii examinează sala prin „ochiurile“ catifelei. Iar spectacolul reușește nu numai dacă echipa care joacă e omogena, dar și dacă sala care asistă e unitară în vederi.

De altfel niciodată pînă în seara premierei, un autor nu știe sigur dacă piesa sa e „bună“ și un actor dacă a făcut o „creație“ în rolul lui. Mă gîndesc la neliniștea, la alarma cu care se așteaptă seara primului spectacol. Autor, regizor, artist au ascultat zeci de opinii și ar fi putut trage o concluzie. Sînt totuși neputincioși, dezarmați. Nu știu care-i adevărul. Dar când sala se umple,

cînd sala freamătă și vibrează ca un singur suflet, orice îndoială a pierit.

Regizorul nu se mai teme că a scăpat spectacolul din mîna, actorul că nu-și stăpînește rolul, iar autorul își întoarce privirea spre sală, animat de orgoliul iluzionistului. Într-un fel e foarte adevărat ceea ce spune Luigi Pirandello : „În seara asta se improvizează“. Fiindcă, oricît ar fi fost de pregătit spectacolul, a lipsit, în timpul repetițiilor, unul din protagoniștii lui. Și fără public nu se putea întoarce înapoi pe scenă nici o replică nici o pasiune, nici o idee. Îndată ce erau rostite, îndată ce erau exprimate se pierdeau în vid, ca un sunet fără de ecou.

Teatrul, așadar, mai mult decît oricare altă artă, cere și impune existența publicului, iar a capta bunăvoința spectatorilor este, în arta dramatică, o lege veche, traianică și despotică. O spune răspicat Molière în *Școala femeilor* : „Aș vrea să știu dacă marea regulă a tuturor regulilor nu este de a place și dacă o piesă de teatru care și-a ajuns acest scop nu a urmat calea cea bună?“

Toate acestea sînt adevărate. Numai că reacția spectatorilor nu constituie un etalon absolut, unica măsură după care sîntem îndreptățiți să apreciem valoarea operei dramatice. Pentru că afirmă un adevăr necunoscut, pentru că polemizează cu o prejudecată, pentru că exprimă într-un fel nou o idee revoluționară, o piesă de teatru poate stîrni adversitatea publicului. Cînd un autor forțează ceea ce e inerție în gîndire și rutină în sensibilitate, spectatorii nu sînt totdeauna ispitiți să-și dea adeziunea. Artă știe însă să desferece ușile atunci cînd ele nu se deschid singure, obținînd mîine ceea ce i se refuză azi.

Istoria literaturii cunoaște nenumărați dramaturgi care au fost în dezacord cu publicul, au suferit crîncen de pe urma lui și, adesea, au silit spectatorii să le recunoască autoritatea. De altminteri „bătălia“ cu publicul constituie unul din cele mai dramatice și mai pasionante capitole din viața teatrului de totdeauna. Și e un fapt că marile înnoiri în teatru au coincis în trecut, adesea, cu un eșec.

Cînd s-a reprezentat înțîia oară *Pescărușul* lui Cehov, piesa a fost ascultată într-o atmosferă de indiferență glacială, ba chiar de ostilitate. Nici un gînd, nici un simțămînt nu a trecut rampa, nimic din ceea ce s-a spus pe scenă nu a fost auzit în sală, peste care coborîse o pîclă compactă. Cehov, care a avut din prima clipă presentimentul înfrîngerii, a urmărit desfășurarea spectacolului cu o durere pe care și-a mărturisit-o mai tîrziu, îngrozit că nu se sudează nici un moment acea punte ce face posibilă și adevărată drama de pe scenă. Au existat mari carențe în vestitul spectacol de la 1896, dar căderea lui nu poate fi pusă numai pe seama acestora. Realitatea a fost că publicul nu era pregătît să înțeleagă, să primească și să adere la noutatea piesei. Realitatea a fost că actorii au colaborat cu spectatorii într-o opacitate comună, conlucrînd la escamotarea înțelesurilor piesei, la pierderea sensurilor ei.

Ani de zile, de pildă, creația lui Bertolt Brecht a provocat un aprig război în lumea teatrului, iar ostilitățile împotriva pieselor sale au continuat cu violența primelor zile, schimbîndu-se continuu numeroase focuri polemice. Liniștea s-a restabilit pe acest „front“, relativ de curînd, iar publicul a început să-l agreeze pe Brecht abia în ultimele stagiuni. Astăzi, cînd Brecht a devenit dintr-un scriitor de avangardă ceea ce se cheamă o autoritate recunoscută și aclamată, înțelegem mai bine pentru ce teatrul său a fost atîta vreme respins. Dramaturgul german (care răstoarnă atîtea convenții și atîtea obiceiuri „sacre“ ale scenei, renunțînd la intriga clasică în favoarea unei desfășurări epice) înnoiește teatrul nu atît prin invocarea cîntecului, a afișului, a pantomimei, a filmului în cadrul unei piese, ci prin intenția aparent paradoxală de a implica spectatorul în spectacol, distanțîndu-l de ceea ce se petrece pe scenă. Cînd asistăm la o comedie a lui Molière ne putem consola, eventual, cu ideea că nu sîntem nici avarul, nici mizantropul, nici bolnavul închipuit. Brecht folosește însă toate mijloacele, cu violență și în mod explicit, pentru a ne demonstra că mizeria și teroarea în cel de-al III-lea Reich ne privește pe toți, că fascismul distruge nu numai pe adversarii lui direcți, dar tot ceea ce este uman în om. Evî-

dent că un astfel de teatru, revoluționar în substanță și în expresie, a întâlnit ostilitatea acelor minți conservatoare, retrograde, ce doreau ca un spectacol să rămână un spectacol (adică un fel de incendiu localizat în timp și spațiu), care nu te obligă să meditezi și să mergi mai departe spre concluzia lui ofensivă și imediată.

Așadar, dacă publicul este acela care întregeste o piesă, nu totdeauna el este acela care-i și scrie, pentru istorie, destinul. Căci o piesă, ca oricare operă de artă, se naște și moare câteodată mult timp înainte de a-și începe cu adevărat existența.

Cu aceasta am atins un alt aspect al problemei publicului și anume că spectatorii au încurajat uneori în artă eroarea și mediocritatea și că au fost destui scriitori și destui actori care au devenit victimele succesului pentru că au vrut cu tot dinadinsul să creadă că aplauzele de o seară spun și rezolvă totul în teatru. După câteva piese bune, care „au prins“, Achard a devenit, spre exemplu, unul din scriitorii cei mai jucați în centrul Parisului, dar care se situează tot mai la periferiile literaturii. Cineva îl numea, nu de mult, „robul dezonorat al propriei sale producții“.

Firește că de vreme ce refuzăm să fetișizăm publicul, cu atât mai puțin avem dreptul să afirmăm că el se înșeală prin definiție, oricând și oricum, că orice inițiativă creatoare este respinsă cu fatalitate de către spectatori. Cine poate uita, de pildă, rolul promotor al publicului în dezvoltarea teatrului romantic? Analiza cercetătorilor marxiști dovedește că în epocile când societatea este subiectul unor prefaceri revoluționare, când se presimte, se cheamă și se înfăptuiește o altă lume, marile mase se arată cum nu se poate mai sensibile la ceea ce e nou în artă. Când cei ce frecventează sălile de spectacol intenționează ca lucrurile să fie considerate din punctul de vedere al unor forme sociale statice și caută să facă din teatru un element de perpetuare a vechii orînduiri, o artă revoluționară este respinsă. Dinamismul relațiilor sociale joacă, deci, un rol de primă importanță și în raportul teatru-public. Socialismul (care consideră, așa cum spunea un scriitor, că arta nu

e o rentă, că nu putem trăi numai cu monumentele trecutului sau cu amintirea antichității, că arta se perpetuează prin elan, inspirație și noutate) socotește că cea dinții condiție pentru dezvoltarea teatrului este îndepărtarea de pe scena istoriei a orînduirilor dornice să apere trecutul și formele lui sclerозate de gîndire și artă.

IDENTITATEA SOCIALĂ A SPECTATORULUI

Am vorbit pînă acum despre publicul cîtorva distincte perioade istorice, dar cu nici un chip nu avem dreptul să confundăm spectatorii de ieri cu cei de azi, lojile populate de aristocrați sau burghezi cu galeriile gemînd de *popor*. Căci spectatorul nu reprezintă o unitate identică ei însăși, oricînd și oriunde. Fapt este că publicul fiecărei epoci a fost mereu altul, și că fiecare artist atunci cînd joacă are înaintea sa un anume tip de spectator căruia i se adresează.

Se știe de altminteri că există actori care fixează tot timpul spectacolului un spectator bine definit, ale cărui reacții le studiază și după ale cărui emoții își controlează și își călăuzește interpretarea. Ce vrea să spună acest fapt dacă nu că există în conștiința fiecărui artist un public precis delimitat, care-l solicită și pe care-l solicită. Cu acest public el încheie o alianță nu numai estetică, dar, în același timp morală și socială. La cine face apel, spre exemplu, Radu Beligan în rolul lui Cheryl Sandman? Prin jocul său el vizează spectatorul anilor noștri, care a fost nu o dată martorul celor mai paradoxale destine, care a aflat de aventurile unor ființe ce trăiesc la liziera unde comicul se împletește cu tragicul, dînd vieții umane o configurație absurdă, care știe că în societatea capitalistă există, foarte frecvent, o prăpastie între justiție și dreptate, care a înțeles trista, infama condiție a celor ce pentru a supraviețui în lumea imperialistă au pontat la loteria vieții pe culoarea minciunii. A juca, deci, pe scenă și a asista la un spectacol, sînt două fapte care poartă în aceeași măsură marca epocii în care se petrec. Nu există un spectator neutru și, au-

torul ca și interpretul, cheamă un spectator cu o stare socială strict identificată ca să răspundă semnului său, chemării sale.

Îmi amintesc că am fost într-un rînd, mai demult, să revăd *Citadela sfărîmată* și, spre stupoarea mea, o parte a publicului privea piesa cu o tenace reavoință. Ce se întîmplase? Unii din spectatorii acelei seri erau „rude apropiate” cu personajele incriminate de autor și, evident, piesa nu putea găsi aprobarea lor. Dacă scriitorul ar fi fost atunci de față, el ar fi considerat, fără îndoială, această „neînțelegere” a spectatorilor drept o mare bucurie intimă și una din cele mai sigure verificări. Căci vehemența intelectuală a dramei nu putea fi primită, evident, cu simpatie chiar de cei ce erau destinați s-o suporte. Prin aversiunea lor, ei vorbeau implicit de adeziunea majorității publicului.

Există o împrejurare privilegiată în care o piesă încheie în modul cel mai fericit un acord cu sala, și anume atunci cînd există nu numai o comunitate ideologică și socială, ci și o deplină familiarizare a publicului cu evenimentele relatate în lucrarea dramatică. Ori de cîte ori o piesă se adresează unei colectivități care a trăit aceleași evenimente și e cimentată prin amintiri comune, printr-un același trecut, șansa de a se suda o legătură între scenă și sală e mai mare. Succesul *Tragediei optimiste*, de pildă, este, în mod logic, incomparabil mai mare în U.R.S.S. decît în alte țări, fiindcă fiecare, situație și fiecare cuvînt din piesă spun infinit mai mult în patria revoluției de la 1917 unor spectatori care se recunosc în eroii dramei, pe ei sau pe cei foarte apropiați lor.

TEATRU ȘI PUBLIC ÎN SOCIETATEA BURGHEZĂ

Cea mai puțin prețuită dintre toate artele este arta — această butadă care a circulat în lumea culiselor exprimă situația teatrului într-o societate împărțită în clase antagoniste, în care autorul și actorul reușesc greu și ra-

reori să concilieze exigențele artei cu cele ale publicului. Artistul autentic se străduie să descopere și să spună „cuvîntul adevărului“, spectatorul (și să nu uităm, cum remarcă și Sartre, că de mai bine de o sută de ani, burghezia controlează teatrul nu numai ideologic, dar și prin prețul biletelor) caută să regăsească pe scenă motive pentru a uita acest adevăr. Artistul autentic proiectează asupra existenței lumina unei conștiințe însetate de dreptate și adevăr, publicul burghez vine la teatru pentru a fugi de problemele care-l tulbură și pentru a afla un climat moral care să nu-i reamintească vinovăția de fiecare zi. Între aceste tendințe opuse pace nu poate fi și, de aceea, mai devreme sau mai târziu, artistul trebuie să aleagă. Azi înțelegem cu toții foarte limpede de ce piesele lui Caragiale n-au reușit să grupeze în jurul lor pasiunea publicului de la sfîrșitul veacului trecut și au provocat la data jucării atîtea înverșunate dezacorduri. Mesajul trimis de marele scriitor cădea în drum, fiindcă prostia, abjecția și ipocrizia cumpăraseră sala și astfel al patrulea perete al scenei era mai opac decît celelalte trei ziduri.

Vasalitatea față de un asemenea public a rămas în țările capitaliste condiția artistului. Dacă o înfruntă, în jurul creației sale va fi organizată fie o „conspirație a tăcerii“, fie îndelungi și dușmănoase campanii de presă. Dacă o acceptă, el o plătește mult mai scump: cu propria sa operă.

Și trebuie spus că spectatorii burghezi nu vin chiar atît de lesne la teatru. Nu demult, două publicații de specialitate — una italiană, alta franceză — Teatro Nuovo și Paris Théâtre — arătau îngrijorarea față de continua descreștere a numărului spectatorilor. Realitatea este că această criză de public are consecințe directe în planul artei.

În adevăr scriitorii sînt împinși adesea de spectatorii lor să cultive pesimismul în concepție, facilitatea în dialog și mai ales „să lovească sub centură“, căci problemele sexului constituie o consolatoare dispensă oferită spectatorilor de a gândi la marile întrebări ale mo-

mentului. Trebuie un mare talent și o superioară conștiință artistică pentru ca scriitorul să reziste, să înfrunte și să învingă această presiune. Și există în acest sens exemple strălucite.

Diferiți oameni de teatru din apus, care și-au pus întrebarea dacă nu cumva poate fi substanțial ameliorat repertoriul teatrelor, au trebuit să accepte ei înșiși că o asemenea tentativă ar rămâne, oricâte eforturi s-ar depune, fără succes. În adevăr, cei ce ar putea să pretuiască îmbunătățirile aduse în repertoriu nu au practic posibilitatea să frecventeze teatrele. „Lipsa de curiozitate a publicului nostru este copleșitoare — scria Lucie Germain, directoarea Teatrului «Lutetia»; cât privește acel public susceptibil de a fi educat, el nu dispune de posibilitățile materiale menite să susțină un astfel de efort de creație.”

O adevărată revoluție în arta dramatică nu poate începe decât cu o revoluție socială; un teatru eliberat complet de servitutea unui public străin de artă și ostil adevărului, nu e de conceput în societatea burgheză.

Lucrul acesta l-au înțeles și nu au încetat să-l spună — la vremea lor — figurile proeminente ale teatrului din România de ieri.

„Să ne gândim că marele nostru public va putea întreține un teatru românesc? E o chestiune de timp, de mult timp, pe care-l vor apuca poate cei ce vor veni în urma noastră” — scria Ion Sava în „Revista fundațiilor” (1942).

Cine citește cronicile dramatice ale lui Camil Petrescu sau ale lui Mihail Sebastian, va constata îndată că problema publicului i-a preocupat adesea, și nu numai în raport cu operele lor, dar mai ales ca o chestiune vitală a teatrului. Urmărind reacțiile celor ce frecventau sălile de spectacole și „dădeau tonul”, Camil Petrescu a recunoscut în publicul burghez un inamic îndărătnic, refractar, prin vocație, teatrului de idei și care nu era dispus să aplaude decât piesele calpe, submediocre, care-l reprezentau. „Este un public pervertit — scria el — de mici intelectuali, îmbâcsit de prejudecăți artistice, pă-

călit de industriași abili, meșteri în confecțiune, victima celor interesați, dar fericit când sub masca artei își satisface liber în săli comune nevoile biologice...

...Bazele rețetei sînt : a) femei, mai mult sau mai puțin frumoase, goale ; b) lux și montare fastuoasă (toaletele costă 30 de milioane etc.) ; c) scene de călătorii cosmopolite la domiciliu ; d) text ușor, «deștept» și batjocoritor pentru unele categorii, pentru ca astfel mic-burghezul să aibă sentimentul superiorității sale ; e) romane — («Minte-mă și spune-mi vorbe dulci de amor») ; f) un vîrf de cuțit de idealism conformist (cu vorbe mari și drapele). Pînă nu va dispărea acest public, care-și are actorii lui, criticii lui de teatru, autorii lui și cetățenii lui indignați, tot restul e pălăvrăgeală, căci îndreptare nu poate fi. Aici e răul, aici e putreziciunea“.

Un punct de vedere asemănător cu privire la obstacolele pe care le ridică un astfel de public în fața unui teatru superior a formulat și Mihail Sebastian. Autorul *Ultimei ore* pornea de la convingerea deplin îndreptățită că literatura, și cu osebire teatrul, este un dialog, scriitorul adresîndu-se totdeauna cuiva anume, ca să răspundă semenului său, stabilind cu el un pact de înțelegere și de luptă. Or, o piesă de teatru realmente valoroasă, care depășește nivelul de înțelegere și mai cu seamă e ostilă programului de viață al celor ce cumpără biletele de spectacol într-o societate burgheză, va întîlni întotdeauna adversitatea acestui public. Apelul ei va rămîne, în cel mai bun caz, fără ecou. Iată și de ce : „Pentru un asemenea public, alt teatru decît cel de azi nu e posibil. Un teatru care să vorbească despre viața, despre marile ei drame și comedii, despre muncă, despre pîine, despre frumusețea maiestuoasă a lucrurilor mari și simple, un asemenea teatru nu ar avea ce spune unui parter de oameni obosiți și leneși. Un asemenea teatru nu poate crește decît sub presiunea unei mari mulțimi însetate de cunoaștere“.

Ca și Camil Petrescu, Mihail Sebastian știe însă că „această mulțime există“, că oamenii a căror față și al căror nume teatrul nu-l cunoștea, vor umple într-o zi

sălile de spectacol. Astăzi ei sînt aceia care, seară de seară, constituie publicul nostru.

E un fapt care onorează nespus teatrul, dar îl și obligă, întocmai oricărui legămînt de prietenie, de devotament și de prețuire reciprocă.

PUBLICUL NOSTRU

Acum douăzeci de ani a început un capitol nou în teatrul românesc. Repertoriu, spectacol, totul a fost radical primestit din perspectiva revoluției pe care o înfăptuim. Poate că analizate separat unele piese, unele spectacole, nu par a marca totdeauna și neapărat un moment decisiv, dar privită în ansamblul ei mișcarea teatrală cunoaște o transformare hotărîtoare. Scriind aceste lucruri, nu ne gîndim numai la dispariția din repertoriu a celui gen de lucrări dramatice care sub pana lui Arnold și Bach au făcut carieră. Și nici numai la faptul că teatrul a încetat să însemne pentru actor zbuciumata „căruță cu paiațe” terorizată de ziua de mîine și bătută de nenoroc. Trebuie să precizăm încă o dată că izvorul acestor prefaceri îl reprezintă constituirea unui nou public, îndreptat spre sălile de teatru de valul impetuos al mișcării revoluționare, public care s-a determinat sub influența modului de viață și de gîndire al societății noastre. Nivelul general de cultură și de gust al teatrului l-a fixat noul spectator sub imperiul dezvoltării sale politice și sociale, a confruntării cu tabla de valori a socialismului. Acest public (care pentru întâia oară avea acces la artă și căruia i se asigura posibilitatea materială și timpul liber — fără de care cultura pentru popor rămîne o vorbă goală), preocupat de fidelitatea teatrului față de realitate și de viziunea noastră de frumusețe și adevăr, a refuzat în numele unor principii hotărîtoare de viață facilitatea, mediocritatea și tranzacția. Căci să nu uităm că nimeni nu are un sentiment mai profund al vieții decît acești oameni care au cunoscut și extenuarea muncii și satisfacția creației, și gustul de cianură al umilinței și forța

revoltei și bucuria victoriei. Căci să nu uităm că nimeni nu resimte mai intens necesitatea eliberării în simțămîntul adevărului și al frumosului decît acești oameni, pentru care existența fusese făcută numai din oprimări, din interdicții și din opreliști și care încercaseră nevoia artei cu aceeași vigoare ca a foamei și a setei. În ochii noului nostru public cultura se bucură de un strălucit prestigiu, însemnînd nu un cuvînt deșert, ci o operă de convingeri și de intransigențe, o operă de libertate, de cunoaștere și de perfecționare neîncetată. El vede în teatru o dezbatere exemplară a conștiințelor și o școală a caracterelor prin care trece unda fierbinte a unui apel uman și vigoarea unui manifest politic. Idealurile sale, care s-au format în ani de luptă, îl îndeamnă să ceară o artă hrănită din experiența dramatică a acestei epoci de mari transformări sociale și reprezentînd o mărturie despre căderile, dar mai ales despre înălțările omului. Căci în dimineața vîrstei sale, noul public privește cu încredere înainte, însoțit de optimism și de dorința neîstovită de nou.

Nu intră în obiectul acestor însemnări să analizeze psihologia spectatorului nostru de astăzi, dar această operație va trebui întreprinsă cît mai curînd. Oricum, trebuie să spunem însă că noțiunea de public nou are o istorie, că această istorie e abia la începuturile ei și că oamenii de artă au avut și au un rol decisiv în formația spectatorului. Constituirea unui teatru destinat maselor largi, iată un proces din care nu putem omite un factor atît de important cum este inițiativa oamenilor de artă care și-au pus cultura și talentul în slujba nobilelor țeluri ale societății noastre. Căci misiunea oamenilor de artă nu a fost și nu este numai de a se găsi într-o preocupare comună și într-o afinitate cu noul public, dar și de a-l face receptiv la ceea ce e superior în teatru, ajutîndu-l să-și învingă și carențele inerente unei lipse de educație artistică și urmele unui gust ce poartă pecetea culturii burgheze. Așadar, în numele acestorași aspirații, oamenii de artă și spectatorii s-au unit pentru ca scena să primească, să provoace și să realizeze un teatru sub auspiciile socialismului. Iar acest acord

dintre artist și public, această fuziune — nescutită, fi-
rește, uneori și de fisuri — constituie cimentul cu care
se clădește arta noastră.

REȚETĂ SAU CALITATE — O DILEMĂ DIN CARE PUTEM IEȘI...

Fiindcă teatrul se află azi în centrul vieții publice,
fiindcă s-a produs o schimbare definitivă în condițiile
muncii actricești, fiindcă s-a statornicit o atmosferă de
creație fecundă, trebuie însă mereu să reflectăm dacă
repertoriul, spectacolele, critica — vreau să spun ele-
mentele cheie după care se ghidează publicul — urmă-
resc o linie superioară de gânduri și de fapte artistice.

Este un fapt, peste care nu se poate trece, acela că
repertoriul teatrelor noastre numără multe din cele mai
bune opere ale dramaturgiei universale și naționale.
Shakespeare, Cehov, Caragiale, Eugen Ionescu, Arthur
Miller, Dürrenmatt, Mihail Sebastian ș.a. sînt jucați an
de an cu un succes mereu nedezmîțit. Cît privește pro-
ducția originală, niciodată nu au fost atrase atîtea con-
deie spre teatru, niciodată numărul pieselor românești
reprezentate nu a fost atît de substanțial și mai cu seamă
*niciodată actualitatea n-a constituit un mai fertil cîmp
de observație*. Teatrul reprezintă astăzi terenul de afir-
mare a celor ce înțeleg și știu că fiecare eveniment pe
care-l trăim ne angajează propria noastră ființă, pro-
priul nostru destin și de aceea — spre satisfacția publi-
cului — ceea ce se joacă pe scenă e revelator pentru
ceea ce se întîmplă în viață. Toate acestea asigură re-
pertoriului general un program și o coeziune. Că există
și abateri de la linia unui astfel de repertoriu, nu are
rost să ascundem. Da, e încă virulentă tendința ca unele
teatre să se resemneze să joace un repertoriu de comedii
ușoare, de melodrame sau de farse. Da, e încă activă
ispita de a programa aceleași și aceleași piese în nenu-
mărate teatre. Da, e încă actuală practica de a alcătui
un repertoriu cuprinzînd o piesă sau două din marea
dramaturgie universală, cu titlul de „sacrificiu artis-

tic", echilibrate cu alte patru „de succes“, uitându-se că nu se poate face pace pe aceeași scenă între o operă de artă și una antiartistică. Da, e curentă tendința de a relua mereu aceleași piese din opera unui scriitor. Da, e încă frecvent obiceiul de a juca o piesă originală, fie ea și cenușie, numai pentru a se chema că se încurajează „dramaturgia“, omițându-se acest adevăr brutal că o piesă care nu „aduce“ spectatori este sub raportul eficienței tot una cu o piesă care nu există. Dar viața noastră teatrală e prezidată de un alt spirit și îndepărtarea de la criteriile esențiale este sancționată de actori, de critici, de cei mai buni spectatori. Am avut prilejul să asist la o consfătuire a oamenilor de teatru din întreaga țară și exigența cu care a fost dezbătută problema repertoriului mi s-a părut a fi, dincolo de unele erori sau accidente, caracteristica mișcării noastre teatrale.

În cadrul consfătuirii, o problemă a reținut în mod special interesul. S-a arătat că piese de o valoare unanim recunoscută (spre exemplu *Baia* de Maiakovski) nu au reușit să adune în jurul lor miile de spectatori pe care le meritau, cu toate că spectacolele erau bine realizate. S-a arătat că altele piese violent criticate (*Scrisori de dragoste* de exemplu) au făcut rețetă. Cred că faptul nu trebuie nici să ne mire prea mult, nici să ne neliniștească peste măsură, descurajându-ne decizia de a promova valori.

Mai întâi pentru că lipsa de audiență a unei strălucite creații nu îndreptățește abandonarea principiilor în numele cărora constituim repertoriul. Nu putem înainta considerând eșecul unei opere excepționale ca fiind soarta tuturor. Trebuie să vedem de ce într-un anumit moment piesa „a căzut“, mai ales că avem exemplul altor opere ilustre care s-au bucurat de un deplin succes (bunăoară *Ploșnița* de Maiakovski la Teatrul de Stat din Timișoara). În al doilea rând deoarece rețeta pe care o fac câteodată piesele slabe trebuie pusă pe seama lipsei de exigență și de pregătire artistică a unor spectatori, robiți vechilor prejudecăți, oameni care vin la teatru pentru a râde cu orice chip sau a plînge toren-

țial. Cei ce invocă gustul acestui public pentru a justifica un repertoriu facil aleg un drum de mediocritate la capătul căruia nu se află nici o satisfacție durabilă. Teatrul dispune de un arsenal destul de bogat de seducții, și cine știe a-l folosi dobândește aplauze în cel mai lesnicios chip, chiar în absența unei idei sau a unei emoții reale și profunde. Există anumite „cîrlige“, anumite „efecte“ care țintesc fără greș, aducînd favoarea publicului. Asemenea victorii sînt însă cum nu se poate mai primejdioase, căci facilitatea este o ispită irezistibilă din care, dacă ai gustat o dată, ai rămas pentru multă vreme cu apetitul. Că de sub lespedeă acestui gen de succese un artist se ridică din ce în ce mai greu, o demonstrează cariera unor talentați autori, regizori și actori.

Cine vede însă în teatru un instrument de cultură și de educație, nu poate accepta ca lege supremă ideea că o piesă fie ea și inferioară are succes în fața unui anume public. Nici un artist demn de numele său nu are dreptul să flateze ceea ce este înapoiat în gustul spectatorilor, oferindu-le posibilitatea de a-și împlini nevoile de artă și de comuniune umană prin degradări și complezențe mutuale. Noi socotim că repertoriul unui teatru reprezintă un act de credință și un fapt de artă care se refuză concesiilor și tranzacțiilor. Plăsmuim viața pe scenă pentru a lumina adevăruri care să lege publicul cu și mai multă putere de concepțiile și practicile de viață ale socialismului. Este misiunea teatrului nostru și pe nimeni nu-l poate bucura ideea că o piesă negîndită în raport cu aceste scopuri face totuși rețetă. Nu există pentru un autor dramatic și pentru un colectiv artistic bucurie mai deplină decît a vedea cum între scenă și sală se stabilește, seară de seară, o fuziune perfectă, dar această solidarizare trebuie să fie o reunire într-un gînd și o emoție superioară.

Putem vorbi de asemenea momente de comuniune între scenă și sală în ultimii ani? Firește! Atunci de ce să apreciem publicul după erorile lui? Mai cu seamă că el a apreciat bunele inițiative artistice și le-a susținut în atîtea rînduri. Dacă așa stau lucrurile, la ce e bună per-

sistența, îndârjita convingere cu care se spune că spectatorii pot fi mai ușor atrași spre teatru cu opere minore?

Cunoaștere, cultură, educație, satisfacție estetică se însumează însă nu numai din *ce jucăm* ci și din *cum jucăm*. Iată de ce calitatea spectacolului rămîne o preocupare tot atît de însemnată în definirea noilor relații teatru-public. A fost o vreme în teatrul românesc cînd, cu rare excepții, un spectacol se improviza, iar vocațiile se degradau sufocate sub avalanșa unor piese fără valoare reprezentate în fața unor spectatori fără gust artistic. Pentru acel public o idee trebuie spusă clar, apăsată și strigată tare, un conflict trebuie rezolvat rapid, o sugestie trebuie solid îngroșată ca să se înțeleagă intențiile și să se descifreze sensurile. Astăzi un spectacol reprezintă un efort de artă, pregătit minuțios și realizat cu scrupulozitate. Numai în ultimele stagioni am putut vedea în spectacolele *Umbra*, *Orfeu în infern*, *Cum vă place*, *Richard al III-lea*, *Șeful sectorului suflete*, *Domnul Biedermann și incendiarii*, *Rinocerii*, *Opera de trei parale* triumful unor actori vîrstnici și tineri, al unor regizori, al unor scenografi care se distingeau deopotrivă prin originalitatea concepției și soliditatea travaliului. Pornind de la astfel de spectacole, trebuie judecată arta noastră teatrală. Totuși nu putem afirma că publicului i-a fost dat să asiste numai la spectacole de o ținută superioară, nici că sînt utilizate toate resursele noastre actoricești în roluri corespunzătoare, nici că reprezentațiile curente au totdeauna o valoare egală cu premiera. De altfel critica a semnalat aceste fenomene cu o severitate deplin justificată, dar de loc bine primită de unii oameni de teatru (în paranteză fie zis, există încă prejudecata de a socoti criticul dramatic o personalitate fără de personalitate, care în cronica sa face și desface gloriile, în modul cel mai arbitrar, o ființă care nu poate fi confundată cu publicul, dar nici asimilată cu artistul, așadar, un soi de om de care trebuie să te temi, dar să nu-l urmezi). Acești oameni de teatru s-au arătat gata să scuze carențele unor spectacole într-un

mod lesnicios : „Degeaba ne înjură cronicarii, jucăm cu casa închisă“ sau „n-o fi grozav spectacolul, dar ne facem planul“.

Este adevărat că spectacole nerealizate (*Macbeth* bunăoară) pot face serie lungă ; este adevărat că punând în scenă opera unui mare scriitor îți asiguri, indiferent de calitatea reprezentației (*Frații Karamazov*, de pildă) o largă categorie de spectatori. Dar toate acestea nu constituie de loc argumente în favoarea unor spectacole fără de relief artistic.

Larga audiență a unor spectacole care, în mod obișnuit, nu ar merita o atenție atît de susținută se datorește, după părerea noastră, și faptului că cei care frecventează teatrele primesc totul cu o neobosită curiozitate. E un public tînăr și entuziast, însetat de frumos, fermecat de prestigiul artei (cînd i se oferă, bunăoară, prilejul să asiste la o piesă de Shakespeare, o face din toată inima și, prins de text, trece poate cu vederea caznele la care-l supune o traducere neinspirată și infidelă ; captivat de acțiune, tolerează poate carențele unei regii care, în loc să urmărească zbuciumul atroce al conștiințelor, lasă să cadă cel mai greu accent asupra momentelor spectaculoase și insistă asupra emoției pe care o pot deștepta pe scenă prevestirile unor vrăjitoare sau apariția unei stafii). Să nu uităm nici o clipă că teatrul a intrat relativ de curînd în cîmpul preocupărilor, perspectivelor și valorilor celor mai largi mase și, în asemenea condiții, procesul de selecție (mai ales în ce privește calitatea spectacolului) se face mai greu. Dar acest proces are totuși loc și nu trebuie să nesocotim puterea de alegere și de triere a noului nostru public. Pentru că tot ceea ce este bun în teatrul de azi lui i se datorează în cele din urmă, exigențelor de principiu pe care și le-a exprimat energic, pasiunii pentru frumos și adevăr. Dacă teatrul înseamnă astăzi altceva decît o firmă comercială făcută să delecteze cu producția ei capriciile, apetiturile și nostalgiile unei clase sociale condamnate istoric, dacă teatrul înseamnă astăzi un cadru de activitate artistică superior — sub raportul cunoașterii lumii — dramei burgheze, ca și un organism spiritual prezent și necesar în viața noastră,

meritul revine acestui public, care l-a cerut, l-a creat, l-a impus.

Acțiunea de maturizare artistică a noilor spectatori — iată însă o răspundere care revine oamenilor de teatru, fiindcă e foarte important ce rețin și ce subliniază ei într-o piesă, la ce sentimente și la ce idei ale publicului fac apel, ce gust stimulează. (Depinde de ei, spre exemplu, ca în *Frații Karamazov* publicul să aplaude o piesă în care triumfă geniul unui mare scriitor preocupat de lupta dintre categoriile de bine și de rău în zonele cele mai ascunse ale sufletului omenesc, cerînd o reexaminare a valorilor etice — sau să se emoționeze ca la un spectacol cu o intrigă melodramatică.) Că publicul nostru nu preferă în mod automat o operă de artă inferioară uneia autentice, o dovedesc atîtea din spectacolele reușite ale ultimelor stagiuni (*Cum vă place, Tartuffe, Iașii în carnaval* și *Millo director, Moartea unui artist, Șeful sectorului suflete* și multe altele) care au grupat în jurul lor mii de spectatori.

Nu vrem, firește, să spunem că orice spectacol superior încheie imediat un acord cu publicul, fie el chiar unul foarte receptiv. O piesă bună, un spectacol original, ca și o idee nouă, răzbat și se impun foarte adesea printr-o progresivă spargere de obstacole și de rezistențe. Este însă acesta un motiv pentru a bate drumuri umblate și „a merge la sigur”? Mărturisim că prețuim în mod deosebit pe acei regizori care nu și-au propus, în spectacolele lor, să cucerească spectatorii cu mijloace încercate ori cu texte practic absente din debaterile epocii, dar care „nu puneau probleme” și au acceptat riscul de a se întîlni cu publicul prin intermediul unor spectacole sau lucrări dramatice, fără îndoială imperfecte, dar în care se poate găsi o mărturie, un indiciu, un semn al epocii noastre. Că efortul lor nu a rămas în obscuritate, neobservat, sau în indiferența generală, iar ei au reușit să cîștige publicul împotriva celor mai sceptice pronosticuri, iată o lecție de optimism la care ar trebui să medităm mai mult. Succesul de public și reușita artistică a unor piese originale constituie o probă certă, incontes-

tabilă, a interesului pe care-l trezește în rîndurile spectatorilor o lucrare nouă despre actualitate.

Succesul de public și reușita artistică a unor spectacole (ca de exemplu *Cum vă place*) dovedesc înțelegerea de care se bucură realizările originale și ne instruiesc o dată mai mult asupra perspectivelor și posibilităților pe care astfel de victorii artistice le oferă și actorilor și spectatorilor.

Concluzia firească pe care toate aceste fapte (menite să dezvăluie raporturile dintre public și teatru) o reclamă în mod necesar este că marile opere de artă nu sînt mari decît fiindcă sînt, ori devin într-o zi, accesibile și înțelese de toți. Cine urmărește evoluția estetică a publicului nostru va observa că ea se înscrie în planul adîncirii, al perfecționării și va mai trebui să constate că prin „magia” ideilor ce-l unesc și a vieții pe care o trăiește receptivitatea sa devine tot mai largă.

CONVENȚIE ȘI VERIDICITATE

Cu neasemuita sa intuiție, Shakespeare arăta încă în urmă cu trei veacuri și jumătate că menirea teatrului — de altfel ca și a celorlalte arte — este de a arăta „fie-cărui veac, fiecărei epoci, tiparul și pecetea lor”¹. A pune în lumină și a dezvolta laturile noului pe care-l aduce fiecare epocă reprezintă deci o condiție a progresului pentru toate ramurile artei.

Estetica marxistă a conferit un fundament teoretic solid ascuțitelor observații făcute în timp de marii artiști ai omenirii asupra naturii și legilor frumosului. Oglindirea celor mai caracteristice procese ale realității în neconținută schimbare, surprinderea vie a preocupărilor, a mentalității, a felului de a gândi și de a simți al contemporanilor, iată ceea ce asigură viabilitatea creațiilor artistice ale unei epoci, chiar după ce aspectele reflectate au încetat de a mai constitui o realitate istorică prezentă. Cu alte cuvinte, așa cum s-a spus de atâtea ori, nu pot fi create opere de artă care să înfrunte timpul, fără ca acestea să fie mai întâi opere profund contemporane.

S-a arătat, și nu fără dreptate, că noile aspecte de viață pe care tind și trebuie să le reflecte în lucrările lor oamenii de teatru au devenit atât de complexe, condiționându-se reciproc și angajând nu numai indivizi izolați ci și grupuri masive și compacte — încât vechile canoane ale teatrului clasic sau modern au devenit sărace și rudimentare față de bogăția și profunzimea de

¹ *Hamlet*, act. III, scena 2.

sensuri ce-și caută astăzi expresia scenică adecvată. Tendința de a îmbrățișa cât mai larg orizontul actualității a condus la apariția unor mijloace de exprimare noi, corespunzătoare conținutului și cerințelor vieții contemporane.

Desigur, mijloacele socotite clasice ale exprimării teatrale nu au fost principial înlăturate. Ele au fost și sînt folosite în măsura putinței de a sluji noului conținut al dramaturgiei. Urmărirea acestui scop presupune o permanentă dispută, purtată uneori cu pasiunea și încordarea unor fervenți iubitori ai teatrului, de către apărătorii diferitelor puncte de vedere, mai vechi sau mai noi. A promova *noul* înseamnă a-i demonstra eficiența și a-i defini structura, limitele și condiționările. Ca atare, o întregă problemă a spectacolului contemporan tinde să se constituie în funcție de cerințele evidente ale reflecției cât mai profunde a vieții contemporane.

Discuțiile despre inovație în arta teatrală depășesc în prezent interesul strict profesional al teoreticienilor, regizorilor, scenografilor, atrăgînd atenția unor cercuri din ce în ce mai largi de cititori și amatori de spectacole. Abordăm însă aici această temă dintr-un unghi mai restrîns, și anume acela al raportului dintre *veridic* și *convențional*, pentru că, pe de o parte, aici aflăm, după opinia noastră, punctul nodal al chestiunii și, pe de altă parte, în felul acesta ni se oferă și posibilitatea valorificării mai eficiente, la obiect, a concluziilor, ținîndu-se seama și de receptivitatea maselor de spectatori.

S-a observat încă de mult că majoritatea pieselor lui Shakespeare nu pretind un decor prea minuțios, copiat după natură. Pădurea regelui Lear poate fi mai sugestivă, poate impresiona chiar mai mult, dacă nu-i figurată prin arbori veritabili sau prin frunzare imitînd naturalist coroanele copacilor. Scena balconului din *Romeo și Julieta* se poate desfășura la o tensiune emotivă tot atît de puternică chiar dacă detaliile balconului și — implicit — ale imobilului la care acesta e atașat nu apar confecționate cu migală. Oricare tragedie greacă, de asemenea, ar apărea înăbușită ca sens, dacă scenograful

ar căuta să reconstituie cu exactitate aspectul exterior — natura, construcțiile, obiectele de fiecare zi folosite de oamenii antichității grecești — sau dacă regizorii și interpreții ar urmări atitudini, gesturi și modulații diurne în rostirea textului. Explicația stă în aceea că nici autorii antici și nici chiar Shakespeare nu ne prezintă fapte și oameni cufundați în preocupările banale, mărunte. Sensurile acțiunilor înfățișate de ei — mai ales sensurile — depășesc semnificațiile obișnuitului, tinzând la reliefaarea unor concepții filozofice, la exprimarea cât mai penetrantă a unui fel de a gândi, specific epocii respective. Sînt, oare, aceste opere mai puțin realiste? Întrebarea se pune mai ales acum, după mai bine de un secol de teatru antiromantic și după excese explorării pasiunilor zilnice și a întâmplărilor scoase din rubrica faptelor diverse¹. Teatrul realist, confundat prea adesea cu spectacolul naturalist, a creat o optică poate prea particulară spectatorilor de teatru, care preferă și azi — uneori cu dreptate — o desfășurare cât mai apropiată de aspectele exterioare ale vieții. De aceea, reprezentații care se abat în chip justificat și cu bune rezultate de la veridicitatea naturalistă, atingînd un grad superior de realism — în ceea ce privește adevărurile de esență ale vieții — sînt privite uneori cu neîncredere, sau cu o abia reținută nedumerire, nu rareori sesizabilă și în epitetul de „interesant” care se acordă îndeobște, ca fiind cel mai comod, spectacolelor în cauză.

În fond, se poate vorbi, credem, de o evoluție a sensului noțiunii de realism scenic, deoarece prea multă vreme s-a considerat drept notă esențială a acesteia veridicitatea exterioară, de amănunt, ideea de reproducere aproape fotografică a vieții, chiar dacă în asemenea reconstituiri ale realității se puteau desluși și liniile majore ale unor interpretări personale, în funcție de intuiția și de concepția ilustrată de dramaturg. Însă a-l prezenta pe doctorul Faust într-un interior medieval complet reprodus, ca într-o stampă, înseamnă a pune plumb pe aripile

¹ Ne referim la tendința generală, fără a asimila acesteia alte categorii de piese a căror prezență departe de a constitui o dominantă, nu trebuie totuși neglijată.

imaginației, care trebuie să ne transporte în sistemul semnificațiilor filozofice ale celebrului poem dramatic. Se folosește, de obicei, un decor redus, cu elemente convenționale, în stare să sugereze mai mult sau mai puțin (după inventivitatea și talentul scenografului) planul dezbaterii de idei pe care Goethe o desfășoară cu atîta forță. Dar nu numai decorul, ci și interpretarea trebuie să se plieze atunci aceleiași cerințe, ca și mișcarea actorilor în scenă, ca și ritmul general al spectacolului. Selectînd și simplificînd detaliile neinteresante, în funcție de ideile textului, se ajunge la o imagine esențializată a materialului de viață de care se servește dramaturgul. Acest proces al esențializării implică așadar reducerea amănunțelor de prisos comunicării artistice a ideii, prin *stilizare*. Dar stilizarea are drept efect și introducerea unei doze de *convențional*. Prin urmare, cînd Jules Perahim schițează, pentru *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* (Teatrul Muncitoresc C.F.R.) un cadru idilic esențializat (vila Dogsborough și florăria), în contrast cu uneltirile antiumane ale personajelor cu aer nevinovat, ironia nu scapă nimănui. Montajele fotografice, studiul efectelor de culoare (alb-negru, uneori movul), cadrele mobilierului (alb) nu numai că traduce subtil atmosfera, conferind și interpretării posibilități de desfășurare spațială adecvate satirei groțesti, dar *proiectează însuși conținutul de idei* la dimensiuni ce depășesc, evident, cotidianul. Un alt scenograf deosebit de exigent cu sine însuși, Paul Bortnovski, a realizat pentru piesa *Al patrulea* de K. Simonov (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”) un decor deschis, redus la maximum, menit să ajute, să valorifice diversele introspecții imaginate de autor, în așa fel încît acestea să capete consistență dramatică. Convenția este acceptată cu ușurință de spectator și simți că invers, prin reconstituirea naturalistă, sensurile piesei ar fi înăbușite. Vizualitatea spectacolului este în funcție, așadar, de specificul conținutului și de factura construcției dramatice. Acceptarea convenției, acolo unde ea ne trimite, emoțional și intelectual, la sensurile exacte ale textului, departe de a constitui o abatere de la realism, este —

dimpotrivă — o condiție a comunicării artistice. Iluzia teatrală are de altfel un caracter convențional, acceptat prin definiție: spectatorul e conștient că acțiunea reprezentată, deși autentică, veridic realizată este totuși închipuită. Chiar scena-cutie se folosește cel puțin de convenția lipsei celui de-al patrulea perete, uneori de convenția locului acțiunii (o stradă, o piață, o cameră etc.), implicată prin dificultatea deseori și rapidei schimbări a decorului. De asemenea, sublinierile pe care *grotescul* le aduce în comedia satirică, ca și monologurile în versuri ale teatrului romantic, ca și acele „*tipi fissi*” ale vechii comedii populare italiene (*Commedia dell'arte*), sînt mărturii elocvente ale rolului deloc neglijabil pe care îl ocupă convenția în limbajul teatral.

De cele mai multe ori, mai ales în spectacolul contemporan, convenția apare sub forma unui sistem de metafore organizate într-un tot cu valoare simbolică. Dar în ce măsură e posibil *simbolul* într-un spectacol realist?

Dacă ne gîndim îndeosebi la dramaturgia inspirată de revoluție, începînd cu *Uraganul* lui Bill-Beloțerkovski și continuînd cu *Tragedia optimistă* a lui Vsevolod Vișnevski, sau pe alte coordonate la *Primăvara 71* a lui Arthur Adamov, putem observa că simbolul este inclus de autorii respectivi în însăși ideea textului. Afirmația că toate aceste opere pun în lumină o *concepție nouă* de viață, superioară celei vechi, nu reprezintă, desigur, o noutate. De remarcat însă că sensurile noului sînt amplificate în chip eficient tocmai prin mijlocirea simbolului. Fiecare din piesele citate capătă forța unei sinteze realiste deosebit de pătrunzătoare, într-atîta sporește semnificația umană a acțiunii prin folosirea simbolului. *Uraganul*, de pildă, face să învie în fața noastră o epocă de maximă încordare, cînd Revoluția victorioasă în Octombrie 1917 era serios amenințată de intervențiști și de agenții lor din interior. Nimeni nu va contesta, desigur, realismul desfășurării acțiunii, nimeni nu va subestima valoarea de document pe care o capătă o lucrare ce reconstituie din lumini și umbre suflul eroic al unei epoci de grave încercări. Printre celelalte mijloace,

folosirea simbolului deține aici un loc însemnat. Reținem, de exemplu, că unele personaje-cheie, între care Președintele Comitetului județean de partid, Marinarul, Redactorul ș.a., nici nu poartă nume proprii, ele fiind desemnate numai prin calitatea ce o dețin. E vorba de personaje-simbol, ce permit o maximă generalizare.

Adaptându-se cu subtilitate structurii textului dramatic, regia spectacolului realizat la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” cu piesa lui Bill-Beloțerkovski (regizori: Dan Nasta și Emil Reus, scenografia: Dan Nasta) a gândit reprezentarea tocmai în funcție de acele metafore-simbol de care aminteam și a reușit astfel să amplifice semnificațiile dialogurilor și ale faptelor care alcătuiesc substanța celor zece tablouri. Pe fundalul larg sînt proiectați norii amenințători, mînați parcă de sălbăticia uraganului. În mijloc, *insula revoluției* (imaginea literară îi aparține femeii-redactor) : un podium circular pe care e montată o simplă ușă. Acolo este sediul Președintelui, acolo duc toate firele, văzute (se află în scenă un stîlp, în planul din fund, din care se desprind linii telefonice în ambele părți către arlechine) și mai ales cele nevăzute : inimile și speranțele tuturor oamenilor cinstiți. Pe acest podium, în încăperea unde e instalat Președintele, se află adevăratul stat-major al Revoluției. Privită din unghiuri diferite (după cerințele fiecărui tablou) încăperea rămîne vizibilă chiar atunci cînd acțiunea se petrece în alte locuri : de pildă în cabinetul directorului militar. În felul acesta, în permanență, faptele capătă coordonate precise, în raport cu frămîntarea și cu voința dîrză a comuniștilor. Este limpede că decorul exprimă aici cu bune rezultate concepția regizorală. Elementele convenționale s-au direcționat spre simbol, pe linia conținutului de idei al piesei, sensibilizîndu-l și adîncindu-i sensurile. Montat „cuminte”, nediferențiat, același spectacol ar fi fost lipsit, desigur, de perspectivă și de forță agitatorică.

Dramaturgia revoluționară, realist-socialistă se folosește de convenția teatrală, e drept, într-un mod nou, modern, fără rigiditatea tiparelor preconceptuate, rămînînd realistă în esență, de un realism mai adînc și mai măreț,

mai impresionant prin prezența unor eroi dotați cu o viață sufletească profundă, pilduitoare.

Deși în epoca noastră își caută forme noi, ideea de convenție nu este nouă. Ea a apărut de când a apărut și teatrul, însoțind mereu preocuparea autorilor și a actorilor de a spune ceva adevărat, de a atrage atenția asupra unor realități. Sîmburele realist al dramei s-a afirmat din ce în ce mai pregnant de-a lungul istoriei, ajungînd chiar, pe o anumită treaptă, la o accepție oarecum mecanică, ilustrată prin exagerările naturaliste. Convenția nu a lipsit însă nici atunci. Exagerările acestei perioade din istoria teatrului nu trebuie să ne împiedice, în orice caz, să vedem importanța crescîndă a realismului scenic, a cărui principală formă de manifestare constă în *veridicul* interpretării actricești, regizorale și scenografice.

Operînd cu această noțiune, mai considerăm necesare cîteva precizări privitoare la conținutul ei și la specificul pe care veridicul îl are în arta scenică.

Ca și celelalte arte, teatrul nu poate fi înțeles în afară de scopul său de a oglindi viața. Firește, a oglindi nu înseamnă a fotografia. Reproducerea plată, pasivă, se lipsește tocmai de evidențierea superioară a sensurilor realității. De aceea imaginea artistică se încheagă ca urmare a generalizării, a înglobării generalului în individualul concret. Veridicul exterior al imaginii este dublat în acest caz de *veridicul ideii*. Orice convenție teatrală este acceptabilă dacă nu desființează, dacă nu dizolvă sau risipește (ci dimpotrivă, întărește) veridicul ideii, rezultatul necesar al operației de *generalizare artistică*. În acest sens teatrul nostru cunoaște un strălucit înaintaș-inovator: I. L. Caragiale. El este la noi primul autor care are intuiția personajului-simbol (decî incluzînd o doză de convenție). În adevăr, Cetățeanul turmentat nu-i numai un exponent al unei colectivități, ci el reflectă chiar prezența nemijlocită a acesteia. Autorul *Scrisorii pierdute* nu s-a mulțumit cu tratarea abstractă a ideii de mulțime amestecată de discursurile demagogice, de promisiunile nesăbuite și de întreaga mascaradă a democratismului burghez. Cetățeanul tur-

mentat nu are nume — este o întrupare a „corpului electoral“ de la colegiul II. Dar Caragiale a făcut din această prezență simbolică o individualitate cu comportări veridice. Prin aceasta ideea sa a devenit mai pregnantă, convenția artistică fiind asimilată imaginii veridice. În spectacolul cu piesa lui Eduardo de Filippo, *De Pretore Vincenzo* (regia : D. Cernescu, decoruri : J. Perahim) în centrul scenei este plasată numai partea de jos a unei enorme statui care, potrivit textului, ar trebui să reprezinte un sfânt — ruga naivă dar fierbinte a tânărului prematur viciat. Întâmpină astfel muțenia și pasivitatea inexpressivă a degetelor personajului sanctificat. Sensul satiric-realist al textului, indiscutabil, se amplifică, devine mai pregnant datorită soluției scenografice.

Cu subtilitate este folosită convenția în spectacolul *Švejk în al doilea război mondial* de B. Brecht (regia : Lucian Giurchescu, scenografia : Dan Nemțeanu). Măștile imense, caricaturale ale personajelor din „înalte sfere“ exprimă cu sarcasm lipsa de umanitate și reducția morală a jalnicilor „personalități“ naziste. Șarja se îmbină aici cu demonstrația logică, ținând sublinierea unor idei în spiritul bunelor tradiții ale teatrului popular, prin mijloace poate mai directe și mai categorice. Și de data aceasta, convenționalul este pus în serviciul veridicității, o veridicitate esențializată, e drept, concentrată într-un focar rațional, proiectând lumini definitorii asupra procesului istoric al contemporaneității, îndreptățind optimismul, încrederea în triumful definitiv al umanității împotriva apologetilor crimei.

Arta veridică ne conduce la relevarea *sensurilor* realității, nu neapărat la reproducerea minuțioasă, fidelă, dar lipsită de orizont a faptului brut.

Convenția se înserează tocmai aceluși efort subiectiv — al autorului — care selecționează, elimină, simplifică peisajul realităților nemijlocit observate ori imaginate. Uneori, intervenția artistului este, exterior, mai puțin marcată, mai greu sesizabilă (Ca în cazul prozei obiective și a genurilor înrudite.) În alte cazuri însă, ea devine mult mai evidentă, prin procedee care nu-și ascund prezența, tinzând să afirme deschis un punct de vedere propriu. Convenția apare atunci în forme puternic subliniate,

mai impresionant prin prezența unor eroi dotați cu o viață sufletească profundă, pilduitoare.

Deși în epoca noastră își caută forme noi, ideea de convenție nu este nouă. Ea a apărut de când a apărut și teatrul, însoțind mereu preocuparea autorilor și a actorilor de a spune ceva adevărat, de a atrage atenția asupra unor realități. Sîmburele realist al dramei s-a afirmat din ce în ce mai pregnant de-a lungul istoriei, ajungînd chiar, pe o anumită treaptă, la o accepție oarecum mecanică, ilustrată prin exagerările naturaliste. Convenția nu a lipsit însă nici atunci. Exagerările acestei perioade din istoria teatrului nu trebuie să ne împiedice, în orice caz, să vedem importanța crescîndă a realismului scenic, a cărui principală formă de manifestare constă în *veridicul* interpretării actoricești, regizorale și scenografice.

Operînd cu această noțiune, mai considerăm necesare cîteva precizări privitoare la conținutul ei și la specificul pe care veridicul îl are în arta scenică.

Ca și celelalte arte, teatrul nu poate fi înțeles în afară de scopul său de a oglindi viața. Firește, a oglindi nu înseamnă a fotografia. Reproducerea plată, pasivă, se lipsește tocmai de evidențierea superioară a sensurilor realității. De aceea imaginea artistică se încheagă ca urmare a generalizării, a înglobării generalului în individualul concret. Veridicul exterior al imaginii este dublat în acest caz de *veridicul ideii*. Orice convenție teatrală este acceptabilă dacă nu desființează, dacă nu dizolvă sau risipește (ci dimpotrivă, întărește) veridicul ideii, rezultatul necesar al operației de *generalizare artistică*. În acest sens teatrul nostru cunoaște un strălucit înaintaș-inovator: I. L. Caragiale. El este la noi primul autor care are intuiția personajului-simbol (deci incluzînd o doză de convenție). În adevăr, Cetățeanul turmentat nu-i numai un exponent al unei colectivități, ci el reflectă chiar prezența nemijlocită a acesteia. Autorul *Scrisorii pierdute* nu s-a mulțumit cu tratarea abstractă a ideii de mulțime amestecată de discursurile demagogice, de promisiunile nesăbuite și de întreaga mascaradă a democratismului burghez. Cetățeanul tur-

mentat nu are nume — este o întrupare a „corpului electoral“ de la colegiul II. Dar Caragiale a făcut din această prezență simbolică o individualitate cu comportări veridice. Prin aceasta ideea sa a devenit mai pregnantă, convenția artistică fiind asimilată imaginii veridice. În spectacolul cu piesa lui Eduardo de Filippo, *De Pretore Vincenzo* (regia : D. Cernescu, decoruri : J. Perahim) în centrul scenei este plasată numai partea de jos a unei enorme statui care, potrivit textului, ar trebui să reprezinte un sfânt — ruga naivă dar fierbinte a tânărului prematur viciat. Întâmpină astfel mușenia și pasivitatea inexpressivă a degetelor personajului sanctificat. Sensul satiric-realist al textului, indiscutabil, se amplifică, devine mai pregnant datorită soluției scenografice.

Cu subtilitate este folosită convenția în spectacolul *Švejk în al doilea război mondial* de B. Brecht (regia : Lucian Giurchescu, scenografia : Dan Nemțeanu). Măștile imense, caricaturale ale personajelor din „înalte sfere“ exprimă cu sarcasm lipsa de umanitate și reducția morală a jalnicilor „personalități“ naziste. Șarja se îmbină aici cu demonstrația logică, țintind sublinierea unor idei în spiritul bunelor tradiții ale teatrului popular, prin mijloace poate mai directe și mai categorice. Și de data aceasta, convenționalul este pus în serviciul veridicității, o veridicitate esențializată, e drept, concentrată într-un focar rațional, proiectând lumini definitorii asupra procesului istoric al contemporaneității, îndreptățind optimismul, încrederea în triumful definitiv al umanității împotriva apologeților crimei.

Arta veridică ne conduce la relevarea *sensurilor* realității, nu neapărat la reproducerea minuțioasă, fidelă, dar lipsită de orizont a faptului brut.

Convenția se înserează tocmai aceluși efort subiectiv — al autorului — care selecționează, elimină, simplifică peisajul realităților nemijlocit observate ori imaginate. Uneori, intervenția artistului este, exterior, mai puțin marcată, mai greu sesizabilă (Ca în cazul prozei obiective și a genurilor înrudite.) În alte cazuri însă, ea devine mult mai evidentă, prin procedee care nu-și ascund prezența, tinzând să afirme deschis un punct de vedere propriu. Convenția apare atunci în forme puternic subliniate,

avînd rolul de a accentua o perspectivă inedită, care nu poate fi decît tot o perspectivă asupra realităţii.

Referindu-ne la arta spectacolului, putem afirma că — după părerea noastră — între convenţie şi veridicitate nu există un raport de opoziţie, ci mai curînd unul de subordonare. Lipsită de liniile directe ale veridicului care-i dă sens, convenţia e gratuită, superfluă. Rostul ei este să explicitizeze observaţia amplificînd-o, oferindu-i perspectivă, comentînd-o, spre a-i da astfel curs şi semnificaţie în planul mai dificil şi mai pasionant al ideilor generale.

Această concluzie de ordin general ne dă dreptul să combatem tendinţa unor oameni de teatru care, pledînd pentru sporirea convenţiei, pentru îndepărtarea a ceea ce ei numesc mijloace tradiţionale învechite, naturaliste, plate, inexpresive, prăfuite ş.a.m.d. (de obicei nu se face nici o deosebire, măcar de nuanţă, între adjectivele enumerate), apelează şi acolo unde trebuie, şi — uneori — acolo unde nu trebuie, la stilizări forţate, la metafore greu descifrabile, la o aparatură tehnică adesea prea complicată. În loc să esenţializeze cu mai multă pregnanţă, aceste elemente, cînd sînt abuziv folosite, transformă acţiunea într-o succesiune de instantanee, întrerupte aproape invariabil prin cortine de întuneric, oboindu-l pe spectator şi făcînd greu descifrabil mesajul textului. Dar în acest sens s-a putut remarca în ultima vreme şi tendinţa ca asemănarea cadrului scenic cu cadrul descris de autor, în baza cerinţei de a fixa acţiunea în timp şi spaţiu, să fie suspectată (fireşte, nu de public) de naturalism. Sînt cel puţin două neajunsuri grave pe care le introduce această greşită opinie despre drumul contemporan al teatrului: a) *manierismul epigonist*, repetarea frecventă a aceloraşi mijloace, ceea ce implicit duce la secătuirea calităţilor lor expresive, şi b) *inaccesibilitatea formulelor* întrebuintate de regizori, scenografi sau autori, pentru masa spectatorilor. În ultimă analiză, recunoscînd necesitatea îmbogăţirii paletelor de mijloace a artei contemporane a spectacolului, credem că atitudinea exclusivistă, fie într-un sens, fie în altul,

trebuie înlăturată, ca dăunătoare. Așa cum s-a dovedit, arta realist-socialistă a spectacolului dezvoltă o multitudine de genuri, procedee și stiluri. Dacă drama burgheză s-a folosit de mijloacele zugrăvirii veridice — care, de altfel, țin, credem noi, *de specificul însuși al artei teatrale* — ce s-au impus cu mult înainte de apariția tematicii propriu-zis burgheze a teatrului, nu se poate trage de aici concluzia că veridicul ca atare este perimat. Burghezia s-a folosit și se folosește, la urma urmei, de multe mijloace de expresie care sînt comune și artei socialiste — în primul rînd limba, culorile în pictură, sunetele, notația și instrumentele muzicale etc. Important este însă de a ști în ce sens sînt folosite acestea, ce mesaj sînt chemate să răspîndească, deci ce conținut au operele supuse discuției. Numai „contactul viu, permanent, al artistului cu oamenii muncii” poate determina — așa cum s-a arătat la Congresul al III-lea al P.M.R. — zugrăvirea „vieții noastre atît de bogată, cu faptele ei mărețe, cu ideile ei nobile, cu luptele ei victorioase”. În acest scop se cere „în afară de talent, lichidarea a tot ce-l poate îndepărta pe artist de popor”, inclusiv „tendința de a făuri opere pentru uzul unui cerc îngust de «aleși»”¹.

Asistăm însă uneori la discuții care tind să absolve îndepărtarea de veridic proprie cutărui și cutărui spectacol, în numele unei așa-numite „sensibilități contemporane” — noțiune destul de vagă, confuză și aptă să determine, în cazul aplicării pe o scară mai largă, la o îngustare a modalităților artistice de expresie a noului conținut al dramaturgiei. De aici, primejdia epigonismului, de care aminteam. Montări ale unor texte diferite ca stil și semnificație ajung să semene între ele, avînd aceleași „cortine de întuneric” sau panouri proiectate, aceleași practicabile înclinate, reflectoare care urmăresc interpretii — aceștia aduși deseori prin sală — lipsa pereților laterali, marcați prin cîte un cadru de ușă sau printr-o treaptă ș.a.m.d.

¹ Gh. Gheorghiu-Dej : *Raport la cel de al III-lea Congres al P.M.R.*, p. 107.

„Inovațiile” scenografice de acest fel (care nu supără în sine, acolo unde folosirea lor e îndreptățită, ci numai datorită repetării care acuză o superficială modă) se completează printr-o serie de manierisme adăugate de regizori și chiar de actori (de ex. mișcarea scenică subordonată unei idei plastice în contradicție cu logica acțiunii, vorbire neglijentă, obosită, monocordă).

Structura logică, rațională a artei, trebuie, evident, apărată împotriva devierilor la care zborul gratuit, spre fantastic, spre grotesc sau spre rigiditățile înguste oglindiri fotografice, poate împinge pe nesimțite. În această ordine de idei, trebuie să accentuăm că metoda realismului socialist, departe de a singulariza, dimpotrivă, invită la cultivarea stilurilor și a mijloacelor de expresie care convin cel mai bine naturii fiecărui creator autentic, apt să ne transmită un mesaj înaintat. De aci, însă, până la fetișizarea rolului pe care elementul rațional îl are în crearea imaginii artistice este o distanță considerabilă, și numai o îngustă înțelegere a teoriei brechtienne, de care unii se prevalează, poate conduce la o asemenea opinie unilaterală. Participarea emotivă ține, într-o măsură, de specificul receptării artistice. Imaginea artistică concret senzorială nu poate fi înlocuită prin schema intelectualistă. Presa noastră de specialitate a dezbătut spectacolul lui Liviu Ciulei cu piesa *Cum vă place*. Pe lângă meritele acestei interesante încercări, s-a scos în evidență și faptul că spectacolul a fost gândit la un nivel diferit de epoca autorului, atribuindu-i-se și sensuri care derivă mai mult din opinia ce și-a format-o regizorul contemporan despre cutare personaje (Jacques melancolicul, Rosalinda) și nu din substanța însăși a acestor eroi. În bună măsură, am asistat la o demonstrație filozofică „la rece”, ceea ce diluează emoția, sau o cantonează într-un câmp mai abstract.

Discutabilă ne apare și folosirea, în spectacolul *Mielul turbat* (Teatrul Regional București, regia Dinu Cernescu) a unor mijloace expresive diferite, care nu se pot suda într-o imagine unitară. Astfel, parte din interpreți sînt încălțați în pantofi obișnuiți, parte, însă, în papuci de arlechini. Ideea urmărită e descifrabilă, dar

ea rămîne în afara imaginii artistice propriu-zise, în sfera virtualităților nerealizate.

Abuzul de elemente convenționale, necerute de relevarea limpede a conținutului, duce — cel mult — la un rafinament pedant, care devine obositor prin repetare. Înnoirea mijloacelor expresive e justificată și necesară atunci cînd ea derivă dintr-un conținut nou, ajutînd realmente transmiterea unui mesaj care să impresioneze și să determine prilejuri de elevație morală, în spiritul umanismului comunist.

Unitatea dintre conținutul și forma dramei constituie elementul de bază al *spectacolului teatral*. A reprezenta o piesă înseamnă a-i dezvălui potențele de poezie și gîndire prin desfășurarea acțiunii prevăzute de dramaturg *ca și cum* aceasta s-ar petrece atunci în fața ochilor noștri. Expresia *ca și cum* definește dintru început, încă din zorii artei reprezentării dramatice, modalitatea specifică a teatrului și sensul străduințelor depuse, de-a lungul secolelor, de dramaturgi și de interpreți. Totodată, acest *ca și cum* exprimă cît se poate de explicit în ce măsură este necesar să se îndeplinească veridicul și convenția în arta spectacolului. Teatrul este o convenție care năzuiește să sugereze realul, sintetizîndu-l prin imaginea artistică specifică. Veridicul este, deci, caracterul necesar și esențial — și atingerea lui presupune mijloace multiple. În funcție de ceea ce vrea să pună în lumină dramaturgul (situații, moravuri, concepții etice, glorificarea istoriei etc.) și de pregătirea publicului căruia se adresează, convenția poate deține și aici un loc mai mare sau mai mic. Cine va cîntări de fiecare dată, global și la amănunt, aspectul general al unui spectacol, mijloacele actoricești, plastice, sonore, necesare traducerii scenice optime a mesajului artistic cuprins în text? Regizorul, firește — adică un artist care receptînd la lectură implicațiile unui text, alege și armonizează toate elementele (inclusiv gradul lor de convențional) care vor prelungi și intensifica emoția artistică în spectacol.

Se întîmplă, însă, uneori ca în loc să se urmărească valorificarea, în spirit contemporan, a poziției autoru-

lui față de epoca sa, să fie încercată prezentarea acțiunii și a personajelor pur și simplu la nivelul mentalității și a valorilor actualității, neglijându-se treapta intermediară : semnificația și ecoul creației autorului respectiv în vremea sa. Atunci înregistrăm curiozități cum ar fi : reprezentarea unei piese de Marivaux (*Jocul dragostei și-al întâmplării*) într-un decor despuiat constând, ca element de bază, dintr-un podium circular (o „tobă” în limbajul scenografic), pe care s-ar fi putut juca, excluzând câteva detalii, și un spectacol agitatoric contemporan. Și încă într-un asemenea cadru, vorbirea actorilor rămăsese simplistă, inexpresiv-manieristă, anemică, ștearsă (Teatrul de Stat Piatra-Neamț). Tot aici mai putem cita reprezentarea piesei *O scrisoare pierdută* la Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, cu o excepțională interpretare în spiritul tradiției caragialiene, în decor stilizat, în perdele (scenografia : Doris Jurgea).

De altfel, ni se pare interesant de observat că dorința de a afirma un punct de vedere strict contemporan se remarcă la unii regizori mai ales în tratarea pieselor clasice. Amintim că Liviu Ciulei, în afară de *Cum vă place*, a prezentat anii trecuți *Azilul de noapte* de Gorki într-o viziune care a stîrnit multe discuții (fiind totuși, mai apropiată de aceea a autorului) sau *Sfînta Ioana* de Bernard Shaw, unde urmărirea prea elaborată a unor sensuri (prin mișcare, costumație, intonații) introducea destule dificultăți în receptarea vie a mesajului, obligînd publicul să-și pună întrebări lăturalnice. La Cluj, s-a încercat o viziune pretins contemporană (în fond simplificatoare și dovedind o concepție greșită față de dramaturgia istorică) a piesei lui Delavrancea *Viforul* ș.a.m.d. Ne putem întreba dacă tendința de supralicitare a textelor clasice pe linia unei false contemporaneizări nu constituie uneori numai justificarea de circumstanță a unor pseudo-inovații care introduc convenția de dragul convenției, chiar acolo unde nu se dovedește necesar.

Cele mai multe din spectacolele de succes ale teatrului nostru din ultimii ani folosesc însă în mod adecvat convenția, punînd accente binevenite și edificatoare asupra noutății de conținut a operelor dramatice care le

stau la bază. Vom cita astfel *Şeful sectorului suflete* de Al. Mirodan (regia Moni Ghelerter) şi *Rinocerii* de Eugen Ionescu la Teatrul de Comedie (regia L. Giurchescu), apoi *Al patrulea* de K. Simonov, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” (regia Dinu Negreanu), *Umbra* de Evghenii Svart (Teatrul de Comedie — regia D. Esrig), *Febre* de H. Lovinescu (Teatrul Naţional din Cluj — regia, C. Anatol), *Peripeţiile bravului soldat Şvejk* după Hašek (regia N. Al. Toscani) şi *Steaua Polară* de Sergiu Fărcăşan (regia Crin Teodorescu) la Teatrul Naţional „V. Alecsandri”, *De n-ar fi iubirile...* de Dorel Dorian (Teatrul pentru tineret şi copii — regia Radu Penciulescu). În toate aceste spectacole se poate vorbi de un acord între substanţa dramatică şi viziunea regizorală. Momente de autentică şi subtilă poezie sau de necruţătoare satiră au putut fi puse în valoare datorită unei sugestive înţelegeri a structurii şi sensurilor respectivelor texte. În mai toate cazurile, convenţionalismul unor procedee exterioare este compensat de veridicul sentimentului şi al ideii transmise în sală prin trăirea actorilor. Nu supără, bunăoară, faptul că majoritatea personajelor evocării lui Mircea Ştefănescu *Procesul domnului Caragiale* sînt personaje-simbol şi că piesa are, oarecum, o notă livrescă, de comentariu critic şi biografic, pentru că spectacolul transmite o idee clară, sintetizînd contradicţia gravă între autor şi epoca sa, contradicţie trăită profund de dramaturgul nostru clasic. Procedeele epic adoptat de Horia Lovinescu în *Febre* nu rămîne la simpla ilustraţie, ci urmăreşte pas cu pas evoluţia morală a eroului, medicul Toma Dărăscu, în funcţie de oamenii şi de condiţiile muncii sale, cu marcarea delicată şi penetrantă a momentelor-cheie, de schimbări calitative atît în mentalitatea sa cît şi a celor din jur. Conflictul este deci ascuţit şi totodată veridic. În spectacolul regizat de C. Anatol la Cluj au apărut, profunde şi limpezi, în primul rînd aceste raporturi între individ şi colectivitate, profunde şi limpezi datorită trăirii autentice care (în cazul scenelor de masă, mai ales) nu s-a rezumat pur şi simplu la pitoresc. Reducţia elementelor sugerînd locul acţiunii nu a stingherit dezvoltarea pro-

blemelor de conștiință, acestea precumpănind și poliarizând în gradul cel mai înalt atenția.

În condiții asemănătoare, asigurându-se unitatea de structură între text și spectacol, se explică și reușitele mai recente în valorificarea contemporană a unor texte clasice. Dan Nasta a dat un exemplu de înțelegere a subtilităților și totodată a sevei populare a textului lui Shakespeare, ca interpret și regizor al lui *Hamlet* la Teatrul de Stat din Timișoara. El a pus accentul în mod deosebit pe relațiile personajului cu societatea vremii sale, asigurând o bază explicită și convingătoare meditației filozofice, etice și sociale a prințului Danemarcei. În acest scop a folosit și unele date scenografice care pot fi considerate inovații. Ne referim la statuile și personajele simbol, cu o plastică mai mult decât elocventă, aproape sarcastică uneori, care apar în câteva momente ale celebrelor monoloage. Acestea nu rămân decât arareori simple detalii decorative. Însă chiar dacă la un moment dat prezența statuiilor devine abuzivă, ele păstrează o funcție clară: sublinierea relațiilor lui Hamlet (și implicit a autorului) cu epoca.

Un alt spectacol cu o piesă clasică și care merită a fi menționat pentru exemplara omogenitate stilistică este *Hangița* de Goldoni, la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași (regia N. Al. Toscani, scenografia Mircea Marosin). Procederea regizorului care a asimilat, în montarea spectacolului, elemente caracteristice vechii comedii italiene, punând accentul pe ideea unei sărbători populare, ni s-a părut pe deplin justificată. Se știe că, încetățenind în teatrul italian textul scris integral și învățat pe de rost de actori, Goldoni nu a rupt orice legătură cu comedia tradițională, populară, care era încă de mult un mijloc de desfătare a maselor. Asupra acestei idei a continuității filonului popular al vechii comedii a măștilor (*commedia all'improvviso*) în teatrul goldonian se insistă de obicei foarte puțin, comentatorii oprindu-se mai mult asupra reformei introduse de autorul *Hangiței*, deci asupra deosebirilor între teatrul celebrului autor și spectacolul popular, specific de pildă carnavalului venețian și bîlciurilor de altă-

dată. Or, iată că, în conceperea spectacolului citat, ideea continuității de care aminteam a devenit un fructuos punct de plecare. Apelînd la miezul popular nealterat al comediei goldoniene, regizorul nu a recurs la o pedantă reconstituire muzeistică a cadrului și a datelor acțiunii spectacolului clasic, ci a tins la dezvoltarea satirică, într-un spirit viu, scînteietor, a contradicțiilor epocii.

Convenția folosită larg de regizor servește realmente sensurilor spectacolului, pentru că *ea accentuează nota populară și în acest sens ea este asimilată întregului, fiind și ușor înțeleasă și acceptată de public*. Stilizarea cadrului (lipsa cortinei, sugerarea încăperilor prin perdele pictate care marchează uși, și folosirea servitorilor drept mînuitori ai „schimbărilor de decor” — în fond a respectivelor perdele și a sumarului mobilier scenic, totul în culori deschise), utilizarea unei orchestre formată din cîțiva muzicanți care evoluează pe scenă, îmbrăcați la costum de epocă (amintind felul în care erau „invitați” altădată spectatorii în fața estradei unde începea să se joace o comedie) — toate acestea nu constituie, în spectacolul menționat, curiozități formale ci, pentru motivele arătate mai sus, mijloace adecvate, asimilate satirei desfășurate de autor. Convenția nu ridică aici semne de întrebare, nu introduce dificultăți de receptare, dimpotrivă, înlesnește vivacitatea spectacolului și mișcarea bogată, perfect acordată ritmului ce-l dobîndește acțiunea, datorită unei interpretări convingătoare, în același spirit.

Năpasta, montată nu de mult la Teatrul Național „I. L. Caragiale” (regia Miron Niculescu) exemplifică, la fel, un punct de vedere solid fundamentat cu privire la interpretarea pieselor clasice și în mod deosebit a unei lucrări a lui I. L. Caragiale. Unica dramă a scriitorului nostru are turnura evidentă a unei investigații psihologice care trimite însă mai departe, la considerații de ordin social-istoric acuzatoare pentru orînduirea trecutului. Regizorul a fost preocupat de sublinierea legăturii între psihologic și social și spectacolul a primit o amprentă corespunzătoare, veridicul comportării, al

împrejurărilor acțiunii și al caracterelor stînd pe primul plan nu numai în interpretarea actorilor dar și în decor (M. Tofan), mișcare, lumini. Această veridicitate nu a deviat însă în naturalism. Ion ne apare, în înfățișarea pregnantă a lui Emil Botta, mai uman și mai coerent în delirul său chinuitor, patologicul nu e privit „în sine”, ci ca o treaptă a mutilării morale explicabile prin condițiile de viață ale satului românesc în epoca respectivă. Regia a evitat izbucnirile melodramatice, zbaterile și încrîncenările care antrenează fiziologicul.

În ceea ce privește piesa lui Eugen Ionescu, *Rinocerii*, spectacolul bucureștean verifică din nou adevărul că nu artificiile exterioare prin care se încearcă adesea a i se inocula spectatorului ideile (ca într-o lectură silabisită) asigură contemporaneitatea și perspectiva filozofică a unei reprezentări, ci adecvarea mijloacelor expresive la conținut. Bineînțeles — în măsura în care acest conținut comportă cu adevărat o concepție filozofică vizînd contemporaneitatea. Vrem să spunem, cu alte cuvinte, că dacă datele convenționale nu sînt măcar embrionar incluse în text, dacă nu-și află justificarea în atitudinea autorului — ele rămîn caduce. Procesul de involuție umană urmărit în *Rinocerii* nu are nevoie de multe mijloace supra-adăugate spre a fi tratat scenic, și problema esențială a transpunerii regizorale rămîne, de aceea, făurirea aspectului concret al imaginii teatrale. Tocmai acest lucru l-a realizat cu nuanțată subtilitate Lucian Giurchescu, dovedind o justă evaluare a caracterului inovator și a gradului corespunzător de convenție pe care-l comportă teatrul lui Eugen Ionescu. Spectacolul Teatrului de Comedie rămîne astfel, în cea mai mare măsură, al autorului și al actorului — ne gîndim la farmecul lui Radu Beligan, interpretul lui Béranger.

Nu e locul să intrăm aci în analiza dramaturgiei lui Eugen Ionescu, însă vrem să subliniem cu acest prilej și mai mult ideea derivării elementelor convenționale din însăși substanța textului dramatic — cerință pe care regizorii o recunosc totdeauna în teorie dar, în practică, o neglijează cîteodată. *Rinocerii* aduc o notă fantastic-

grotescă, deloc abstractă și — tocmai de aceea — deosebit de elocventă în planul eticii sociale, denunțând perversitatea umanului. Prezența rinocerilor nu mai constituie aici un simbol, ci imaginea directă a degradării omului, deci o realitate de ordin moral. Ea generează complexe stări afective, de la nedumerire la teamă și groază, la indignare și ură, asociată cu atașamentul față de valorile autentice. Cu ce adaos mai șocant de convenție ar putea veni regizorul — căutînd să sporească semnificațiile piesei? Orice intervenție de asemenea natură rămîne secundară față de forța imaginii fantastice (foarte accesibile ca idee) utilizată de autor spre a o contrapune virtuților morale ale omului.

Nici *reteatralizarea* teatrului, de care se vorbește în ultimul timp, accentuînd asupra unei multilateralități de mijloace creatoare în spectacol, nu justifică zborul independent al fanteziei. Un tînăr regizor îndrăzneț și peremptoriu în judecări (D. Esrig) a realizat un spectacol deosebit de interesant și în esență valoros, cu piesa *Umbra* de Evghenii Șvarț. Luptînd să îndepărteze efectele desuete ca și simplismul, el a căutat imagini scenice mai complexe, inedite (cel puțin unele), solicitînd, e drept, în primul rînd expresivitatea actorului, dar și aranjamentele de grup, scenotehnica, efectele de lumină, sonorizarea etc. Latura nouă (la noi) a procedurii lui D. Esrig ar fi utilizarea conjugată a tuturor acestor efecte, orientate judicios, în funcție de semnificațiile majore ale textului. Sînt, însă, în spectacol și elemente aglomerate, neasimilate principalelor sensuri și — parțial — efortul actoricesc, acolo unde rămîne exterior, dezvăluie o notă exclusiv acrobatică. Aceste amănunte pe care spectatorul le simte artificiale subliniază că procedeul, reușita regizorală, se întemeiază și aici pe valorificarea datelor conținute în text, și invers: laturile (mai puțin numeroase) nerealizate în spectacol se explică prin supralicitarea textului, prin încărcarea lui. De altfel, nu e întîmplător că acest interesant experiment s-a făcut cu un basm, realismul fantastic permițînd o mai largă contribuție fanteziei regizorale. Fără

îndoială că aplicarea acelorași procedee nu poate da aceleași roade în explorarea unui alt text¹.

S-ar părea că avem de-a face aici cu adevăruri axiomatice, însă în practica artistică se manifestă totuși tentația de a face să cîrcole și *procedeele*, nu numai temele sau subiectele — și aceasta nu numai în teatru. Observațiile de față își propun să țină seamă, de altfel, și de extinderea mișcării teatrale profesioniste și de amatori din țara noastră, prevenind înțelegerea superficială a lucrurilor și, mai ales, mimetismul, care, ca orice atitudine comodă, înăbușe spontaneitatea creației.

Fără discuție, fidelitatea față de text nu trebuie să devină o justificare a platitudinii, a cenușului, a montărilor lipsite de frământare creatoare. Dar nici dorința de a spune cu fiecare spectacol ceva nou, și de a da curs inovației creatoare nu trebuie să se transforme în pretext al denaturărilor formale, care nu duc, în ultimă analiză, decît la un searbăd și pretențios epigonism. Atitudinea artistică, creatoare, a regizorului (comparabilă cu aceea a dirijorului) înseamnă, în primul rînd, punerea în valoare a sensurilor adevărate ale textului, fără a-i atribui autorului intenții pe care nu le-a avut și fără a broda ceva parazitar, pe marginea piesei.

Principiul priorității textului în spectacol este încălcat însă, după părerea noastră, atunci cînd regizorul intervine cu explicații, procedee sau concretizări vizuale ce nu numai că sînt supraadăugate textului, dar vin în contradicție cu acesta. Așa ni s-a părut spectacolul lui Vlad Mugur cu *Învierea*, unde comentatorul (prezent

¹ În legătură cu „reteatralizarea teatrului“, care ne trimite și la noțiunea de *teatru total*, vom nota că accepția ce se dă termenilor în cauză — funcționare simultană a unor mijloace variate, deduse din toate artele și tehnicile înrudite (pictură, film, muzică, balet, sonorizări, ecleraj etc.) — nu-i satisfăcătoare dacă nu se referă neapărat la specificul artistic al teatrului și la prioritatea omului în spectacol (actorul). În acest sens, sînt concludive și discuțiile purtate la recentul colocyiu I.T.I. (Institutul Internațional de Teatru) ținut la București (1964) în legătură cu pregătirea multilaterală a actorului.

Pregătirea — s-a spus — trebuie să aibă în vedere profilul specific al sarcinilor actorului *de teatru*, căci altfel scrima, cantoul, dansul etc. nu-și ating scopul în formarea sa.

în dramatizarea după romanul lui Tolstoi) a devenit un fel de ochi străin, din afara lumii zugrăvite de genialul autor, contribuind prin această inoportună postură la dizolvarea, în bună măsură, a autenticității trăirii. Sinceritatea sentimentelor a fost astfel estompată, și ideea întregii reprezentări a avut de suferit, contradicțiile de ordin moral fiind lipsite de suport afectiv.

Cîteodată, între decor și text sau chiar între decor și interpretare se observă o discrepanță care arată că între regizor și scenograf n-a existat o colaborare armonioasă. Regizorul are a răspunde însă și pentru scenografie, în măsura în care aceasta constituie un element important în exprimarea punctului de vedere sau a „viziunii” regizorale — cum se obișnuiește a se spune. Nu putem crede, bunăoară, că Sică Alexandrescu s-a simțit la largul său montînd piesa *În Valea Cucului* în decorul lui M. Tofan, care a redus fiecare interior la peretele din fundal, restul camerei fiind marcat prin limitele practicabilelor ce închipuiau pardoseala. Într-un asemenea cadru, acțiunile fizice realiste (Toma Căbulea dezghioacă porumb, Cățița gătește mîncarea, Rac și Ana Lupoia deapănă lînă etc.) reprezintă o discordanță stilistică. De altfel ne-a surprins faptul că realizatorul decorului bucureștean, invitat să servească la Iași montarea aceleiași piese, nu a căutat ceva deosebit, așa cum ar fi fost de așteptat, avînd în vedere că spectacolul se dădea în altă sală, pe o scenă cu alte dimensiuni, cu interpreți diferiți și — mai ales — cu un regizor diferit (Gh. Jora), care se cuvenea să-și dovedească propriul său punct de vedere, fără a se lăsa antrenat de scenograf pe linia unei copii mai mult sau mai puțin fidele a spectacolului din București. Opera de artă este un unicat — și în cazul spectacolului de teatru — configurația ei este o resultantă a colaborării între regizor, scenograf, actori.

Am fost în situația de a face reflecții similare, văzînd discrepanța între decor (stilizat la maximum) și acțiunea piesei *Îndrăzneala* de Gh. Vlad, în spectacolul

Teatrului Regional București, interpretarea adecvându-se, așa cum era și firesc, textului (regia M. Dimiu — decoruri, Ervin Kuttler). Lipsa de unitate a imaginii artistice se traduce prin senzația supărătoare a lucrului improvizat sau nefinisat și destramă chiar veridicitatea ideilor, nu numai aceea a expresiei, slăbind eficiența spectacolului. Dacă la piesa lui Dorel Dorian *De n-ar fi iubirile...*, în repertoriul Teatrului pentru tineret și copii, se potrivește un decor neutral, redus la câteva linii — și aici notăm armonia stilistică veritabilă între regie (Radu Penciulescu) și scenografie (Adriana Leonescu), ambii pliându-se și înlesnind acea concentrare interioară maximă pe care o pretinde textul, nu credem că *Trenul blindat* de Vsevolod Ivanov, spectacol pus în scenă de Vlad Mugur (Teatrul Regional București) este valorificat prin decorul lui Ervin Kuttler care esențializează în dezacord și aici cu acțiunea și cu caracterul popular, de mase, al piesei. Folosirea fundalelor proiectate pentru marcarea locurilor diferite de joc, nu trebuie să pună probleme prea dificile spectatorului care are și pretenția justificată de a desluși imediat desenul dispozitivului. Apoi, eliziunea elementelor inutile, prea puțin sau de loc legate de natura conflictului, nu trebuie să ducă numaidecât la îndepărtarea oricărui contur finit — căci, în acest caz, în locul simplității care sugerează sensul dezbaterii, se ajunge la simplism și inexpresivitate.

Tendința absorbirii unor laturi importante ale muncii regizorului de către scenograf se face simțită și la noi în legătură cu accentul care se cere pus, după opinia unor regizori, mai ales pe *vizualitatea* spectacolului, primatul în spectacol deținându-l în acest caz elementul plastic. Cu prilejul expoziției „Scenografia în R.P.R.” care a avut loc în 1962, s-a putut constata că una din caracteristicile contemporane ale acestui compartiment de creație teatrală este tendința de înlăturare a reconstituirilor naturaliste. O dată cu simplificarea extremă a figurativului apar însă — faptul s-a putut aprecia în baza unor exemple edificatoare — și rezolvări formale, străine de conținutul de idei și de rezonanțele afective ale pieselor. Este, în adevăr, un lucru îmbucurător inte-

resul pe care decoratorii de teatru îl arată căutărilor creatoare, în legătură cu necesitatea tot mai imperioasă de lărgire a mijloacelor de expresie în spectacol. De la rolul mai mult exterior și pasiv pe care îl avea înainte pictorul de teatru, s-a ajuns la un rol creator destul de marcat. În Franța, Gischie a contribuit mult la stilul Teatrului Național Popular. Dar această participare creatoare a decoratorului a început să pună sarcini noi regiei. Unii scenografi (este semnificativă și evoluția denumirii acestei funcții de la *pictor-decorator*, la *pictor-scenograf*, apoi la aceea, simplă, fără determinativul mijloacelor, de *scenograf*) devin regizori. Este cazul la noi al lui Liviu Ciulei, și mai recent al lui Mircea Marosin. Alții, fără a regiza piesa, îi impun regizorului punctul lor de vedere sau lucrează independent de el. Acesta e cazul unor decoratori cunoscuți din Franța: André Acquart (spectacolul *Arturo Ui*), René Alio (*Tartuffe* — regia Roger Planchon) etc. Nu-i vorba pur și simplu de o imixtiune a decoratorului în munca regizorului, ci de o tratare plastică a spectacolului în funcție de un anumit film al acțiunii, imaginat vizual de regizor și scenograf sau numai de unul din ei, și care uneori depășește cu mult cadrul dorit de autorul piesei. Aceste înfățișări în care precumpănește vizualitatea, câteodată arbitrară, se transformă destul de des, împotriva intenției celor care le imaginează, în construcții împovărătoare pentru receptarea ideilor piesei. Pornind de la refuzul încărcăturii naturaliste se ajunge, prin contrast, la rezultate similare, abătându-se adică atenția de la text și actor. „Datoria regizorului este de a da pieselor interpretarea cea mai profundă” — arăta o dată acad. G. Călinescu¹. Construcțiile neobișnuite, abuzul de structuri arhitecturale indiscernabile, amploarea spațiului etc. nu conduc totdeauna la aprofundarea conținutului. Ca și decorurile luxuriante cu mobilier prețios, în stilul epocii, reconstituite cu tapete și fast uimitor, ele pot înăbuși textul pentru că tot „ce pare excesiv și produce la unii spectatori o uluială de ordin inferior” nu este favorabil ideii și atunci „plasti-

¹ *Teatrul nou*, în „Contemporanul”, 20 ianuarie 1956.

cul strivește umanul". Este îmbucurător faptul că plastica scenică tinde să devină tot mai angajat un mesager al ideilor și al poeziei textului dramatic. În acest scop trebuie combătute atât fetișizarea cât și subestimarea funcției decorului. E necesară însă sublinierea mai insistență a caracterului de *element constitutiv* pe care acesta îl deține în cadrul spectacolului. Ca atare, el nu poate avea o funcție ideologică și artistică izolată de context, pentru că scenograful nu poate și nu trebuie să tindă a comunica cu spectatorul *în chip direct*, izolat, ci numai prin intermediul imaginii integrale a spectacolului, în care rolul primordial îl are totuși actorul, ca emisar principal și nemijlocit al ideilor operei dramatice.

Spectacolele shakespeareane date în țara noastră de ansamblul englez din Stratford upon Avon ilustrează în modul cel mai clar importanța acestor considerente. În *Regele Lear*, Peter Brook inovează pornind de la textul a cărui acțiune o situează într-un timp imemorial. Ideea sa regizorală are la bază un punct de vedere menit să restaureze *sensurile* originare ale piesei, înfățișând grandoearea și forța concepției lui Shakespeare pe un fundal social și etnografic aproape barbar. Într-un decor unic, cu spații largi, culori șterse și o lumină constantă, crudă (există și aici o convenție care, însă, este în acord cu specificul artistic al teatrului) își fac intrarea personaje cu o comportare mai mult decât firească. Costumația, confecționată din piele, purtând și urmele uzurii, amintește viața și preocupările personajelor, într-o epocă în care regele era un *primus inter pares*, un feudal care se impune prin forța armelor mai întâi. Recuzita, instalată pentru fiecare act la vedere, cu concursul unei figurații care pare a executa un anumit ritual obișnuit la curte, nu numai că este foarte redusă, evocând simplitatea și absența confortului, dar capătă un rol funcțional de prim ordin. Panourile de fier ruginit care se coboară în timpul furtunii, masa confecționată din același material (actul I scena 3) pe care Lear, pentru prima dată dezamăgit de purtarea lui Goneril, o răstoarnă într-un moment de indignare, fotoliul de lemn învechit care slujește și de tron — toate elementele, în

sfârșit, se încadrează aceleași atmosfere și capătă valori expresive în funcție de situație. Acest cadru din care orice amănunt de „beletrizare” a fost eliminat, se acordă cu jocul veridic, simplu, expresiv, bogat în nuanțe, al unor actori ce dovedesc aceeași superioară înțelegere a textului.

Principiul bine stabilit al primatului operei dramatice în spectacol trebuie completat deci, tocmai în vederea aplicării sale eficiente, cu acela al *funcționării conjugate a tuturor elementelor constitutive* ale reprezentației scenice. Noțiunea de spectacol teatral nu este identică cu suma părților lui componente, ci reprezintă o sinteză originală, toate elementele având funcțiuni sinergice.

Ca atare, atunci când vorbim despre mijloace de expresie vechi sau noi în arta teatrală, să ne ferim de afirmații categorice. A arunca peste bord, de pildă, decorul figurativ, pictural sau cel stilizat, sugerativ, înseamnă a ne lipsi de un punct de vedere dialectic, științific. Toate mijloacele verificate de-a lungul vremii pînă azi de regizori, scenografi, actori, pentru reprezentarea unei piese pot fi folosite cu succes, prin raportare la viziunea artistică a fiecărei epoci. În fiecare convenția își are locul său, mai mult sau mai puțin important, și se cuvine să observăm că în toate cazurile ea își definește precis rolul numai prin confruntarea cu nucleul veridic al operei considerate — în măsura în care e vorba de o operă realistă.

Spectacolul regizorului Horea Popescu cu *Ochiul albastru* de Paul Everac (Teatrul Muncitoresc C.F.R.), încercînd să cuprindă simultan spațiul de joc al celor trei acțiuni urmărite paralel de autor, se înfățișa pe o imensă suprafață, cu scări, barăci, elemente de interior etc., cu o figurație atît de numeroasă (mai ales în final), cu o orchestră întreagă plasată pe scenă, încît totul apărea încărcat, greoi, încîlcit, fără să fie totuși o imitație naturalistă. Dimpotrivă. A fost o încercare notabilă a regizorului de a salva piesa (scenografia Todi Constantinescu). Procedeele îndrăznețe vizate de Horea Popescu suscitau însă mai degrabă curiozitatea specta-

torilor, care căutau să răspundă numeroaselor nedumeriri iscate de diferitele articulații ale reprezentației. Vechiul ieșea la iveală de sub acest înveliș insolit, pentru că îngrămădirea atîtor detalii tehnice înăbușea un text firav, scris cu o deliberată dorință de a potența faptele în aparență banale.

Ar fi deci o greșală să condamnăm cutare sau cutare procedeu în sine. Convenția artistică nu este reprobabilă decît atunci cînd ea este afișată ostentativ, fără legătură organică cu acțiunea piesei și cu imaginea de ansamblu a spectacolului. Sîntem de părere că prin regie și scenografie nu ne adresăm nemijlocit publicului spectator, așa cum se adresează pictorul prin pînzele sale, ci tindem la rotunjirea acelei imagini globale pe care regizorul și-o făurește gîndind spațial textul autorului. Aceasta înseamnă că elementele convenționale justificate și necesare reprezentării reușite, se cer subsumate unei concepții unitare a spectacolului, o concepție care urmărește dezvoltarea artistică cît mai profundă a sensurilor acțiunii și a mobilurilor personajelor. Supunerea față de text și, implicit, față de realitatea pe care acesta o oglindește, echivalează cu respectarea veridicului care, așa cum se vede, deține un important loc, avînd preponderență în elaborarea spectacolului realist.

Înlăturarea totală în jocul actorului zilelor noastre a manierismului formalist pretinde o adevărată mai simplă și sinceră la conținutul rolului, la sensurile piesei și ale spectacolului.

Adoptarea unei atitudini unilaterale (oricare ar fi ea) duce la o contradicție între conținut și formă, la neaderența lăuntrică a actorului, la un convenționalism găunos. Și totuși, unii regizori și actori, urmărind o exprimare cît mai sinceră prin simplitate, ajung la simplism. Curios este că această tentație, în legătură cu arta actorului, se afirmă în același timp cu tendința spre stilizare în regie și scenografie. Este și aici o contradicție care rupe de multe ori unitatea stilistică a spectacolelor. Aceasta înseamnă că există o discontinuitate

în modul de a utiliza convenția în regie și scenografie, pe de o parte, și în arta actorului, pe de alta. Ba, câteodată, convenția naturalistă în interpretarea actorilor este atît de violent afirmată, încît conduce la teoretizări echivalente cu recidivele unor concepții idealiste. Ea trebuie luată în seamă, pentru că ilustrează, prin absurdul punctului de ajungere, eroarea inițială a procedării naturaliste, de un convenționalism răsturnat, la fel de reprobabil ca și declamatorismul (care nu înglobează, firește și declamația justificată de text).

Din păcate însă această orientare simplistă nu a fost încă pe deplin corectată, ea fiind alimentată și de un anume epigonism. Este cunoscută, de pildă, finețea multilaterală a nuanțării obținută de un actor de netăgăduită personalitate ca Radu Beligan, prin intonarea simplă a frazelor. E vorba însă de o simplitate care se însoțește spontan de expresivitatea ideii și a sentimentului. Timbrul și emisia atît de personale ale lui Beligan operează, dacă sîntem mai atenți, o selecție în partitura vorbită, în așa fel încît pe un fundal de simplitate cotidiană sînt puse în relief ideile și cuvintele cele mai relevante. Părțile ce pot sugera anodinitatea, banalul, capătă îndată rezonanțele corespunzătoare, interpretul lăsînd cîte o propoziție în aer, ca și cînd acolo ar trebui să urmeze citarea altor fapte sau idei similare, banale, un fel de *et caetera* subliniat prin intonație. Pe acest acompaniament profesorul Marin Miroiu scoate în evidență marea și trista singurătate, Rică Venturiano etalează ideile acelui liberalism caricatural al apostăților mișcării de la 1848, iar Cheryl („Celebrul 702“) dezvăluie cu un sarcasm punctat de amărăciune condiția „libertăților“ capitaliste. Aparenta neglijență cu care sînt lansate unele cuvinte (care în nici un caz nu scapă auzului celor din sală) are la Beligan un sens și, ca atare, valoare expresivă, pe cînd simpla imitare a acestei simplități, așa cum o încearcă unii actori mai tineri — și dintre ei îl vom cita pe talentatul și, totuși, ca dotație, personalul Florin Vasiliu — duce la manierism și gratuitate. Alți tineri caută să-l imite pe Gr. Vasiliu-Birlic sau pe C. Antoniu, dar în toate cazurile se

dovedește că imitarea desenului exterior duce la monotonie și inexpressivitate.

Din cele arătate se poate conchide că, în privința vorbirii pe scenă, convenția teatrală corespunde scopului urmărit de autor numai dacă îmbracă adecvat ideile textului și ne convinge de participarea lăuntrică a interpretului.

Spectacolul contemporan, a cărui varietate și a cărui profunzime capătă forme din ce în ce mai convingătoare, se va dezvolta — incontestabil — în baza unei elaborări mai nuanțate și mai subtile, pornind de la conținutul de idei și de la capacitățile expresive ale scenei, în centrul căreia stă — ca principal element — actorul. Împletirea veridicității și a convenției se realizează în moduri diverse, tinzând — atunci când fuziunea celor două aspecte este deplină — la relevarea noilor conținuturi, caracteristice epocii noastre. Fără îndoială, pozițiile dogmatice, înguste, exagerând fie veridicul ca scop în sine, fie convenția, nu pot constitui decât soluții caduce și dăunătoare, excluzând tocmai ceea ce este esențial: pulsația vie a contemporaneității. Reliefarea adevărului vieții la nivelul epocii pe care o trăim nu se poate lipsi de un punct de vedere mai larg, comprehensiv, dialectic, îmbinând armonios veridicul și convenția, militând pentru o concepție riguros unitară asupra artei spectacolului, în care natura ideilor afirmate de textul dramatic deține rolul determinant.

Considerațiile de mai sus nu pornesc desigur, din dorința elucidării definitive a unor probleme atât de delicate și cu atât de numeroase fațete, într-un domeniu unde rețetele nu pot duce decât la confuzie și închistare. Intenția noastră este aceea de a supune discuției o serie de procedee, opinii, tendințe, pentru a determina o mai atentă examinare teoretică a problemelor teatrului actual. O idee se impune totuși cu deosebită pregnanță, și anume ponderea pe care o are și se cuvine s-o aibă și în teatru oglindirea veridică a ceea ce este principal și hotărâtor în realitate. În funcție de cunoașterea cât mai cuprinzătoare a epocii și de imboldul reflectării ei în

adâncime, convenția își află și ea justificare și sens, realismului socialist fiindu-i străine „inovațiile privite ca scop în sine, tendințele formaliste, deformările împinse la absurd” — așa cum se arată în salutul adresat de Comitetul Central al P.M.R., Consiliul de Stat și Consiliul de Miniștri al R. P. Romîne Conferinței pe țară a Uniunii artiștilor plastici din 1963. *Busola de orientare* pentru creatorul de frumos în ceea ce privește promovarea veridicului și a convenției o constituie „emoțiile trezite de arta sa în conștiința celor mulți” — se spune în continuare în același document. Aplicarea în practică a acestor observații nu îngăduie însă rigidități și opinii preformate. Procedînd de la caz la caz, ambiționînd să surprindă variat bogăția aspectelor vieții, relațiile noi dintre oameni, cu dominantele actuale ale proceselor lor sufletești, creatorii din domeniul teatrului vor afla de fiecare dată, pe măsura înzestrării și a forței talentului lor, mijloacele de expresie cele mai impresionante și mai potrivite, incluzînd convenția, promovînd o artă înaintată, inovatoare, care răspunde cu maximum de eficiență cerințelor majore ale poporului.

ÎNSEMNAȚII DESPRE SPECTACOLUL
POPULAR

În mișcarea teatrală contemporană din țara noastră, tendința de înfăptuire a diversității de stiluri se desfășoară firesc și amplu. Nu simpla dorință de varietate stă la baza acestui proces, ci căutarea neîntreruptă a unor căi cât mai potrivite de exprimare a noului. La Conferința pe țară a scriitorilor, din ianuarie 1962, tov. Gheorghe Gheorghiu-Dej a subliniat însemnătatea covârșitoare a rolului educativ al artei și a reamintit participanților principiul extrem de important al legăturii indestructibile cu masele muncitoare, arătând că : „Opere care să-și croiască drum spre inima oamenilor, înfruntând cu trăinicia lor timpul, nu pot fi scrise din fuga condeiului, ci sînt rezultatul cunoașterii adînci, al studiului îndelungat al realităților, al unui susținut efort artistic, al muncii de migală a creatorului, pătruns de modestie și exigență față de roadele trudei sale. Lenin spunea că arta aparține poporului, trebuind să pătrundă prin rădăcinile ei cele mai adînci în masele largi ale oamenilor muncii, să fie pe înțelesul lor, iubită și apreciată de ele, să le unească sentimentele, gîndirea și voința“. În acest spirit al unei înalte accesibilități a artei se dezvoltă și cele mai izbutite realizări ale teatrului românesc de astăzi.

Formele de realizare ale unor opere scenice cu un puternic caracter popular sînt, desigur, multiple. În cele ce urmează, vorbind despre „spectacolul popular“ ne vom referi la o anumită modalitate, care departe de a fi singura posibilă, prezintă un explicabil interes. Ceea ce denumim, desigur convențional, aci „spectacol popu-

lar“ indică una din formele potrivite unei comunicări reale și profunde între artiștii creatori și oamenii muncii.

Se vorbește adeseori despre spectacolul popular, dar nu de fiecare dată înțelesul acordat acestei categorii apare cu toată limpezimea. O primă sursă de confuzii se află în suprapunerea sferei extrem de largi a caracterului popular al artei peste semnificația mai restrânsă a ceea ce înțelegem, în practica teatrului, prin reprezentarea populară. O accepție scoborîță a termenului ne conduce, pe de altă parte, la o tălmăcire care echivalează spectacolul popular cu un fel de ediție scenică de vulgarizare a marilor texte. De fapt, preocuparea pentru teatrul popular este legată de căutarea unor noi rezolvări ale unei cerințe mai vechi, și anume aceea a *raportului creator* dintre scenă și public. După cum se știe, legătura dintre spectatori și interpreți (regizori, actori, scenografi etc.) se înscrie ca un element constitutiv al actului creației scenice. Firele indivizibile care asigură comunicarea *reciprocă* dintre sală și podium condiționează actul artistic în acest domeniu, participînd efectiv la elaborarea imaginilor spectaculare. Vi-ziunea regizorală se dovedește viabilă numai atunci cînd a prevăzut această naștere zilnică a spectacolului, prin întîlnirea dintre receptivitatea publicului și semnalele luminoase emise din careul scenei. Pornind de la însemnătatea extremă a acestei unități emoționale și ideatice dintre interpreți și spectatori, oamenii de cultură înaintați au semnalat, încă de la începutul veacului, necesitatea luării în considerație a spectacolului popular, ca urmare a apariției unui public larg și de o nouă structură. Înțelegînd că față-n față cu „elita“ obeză, inertă, teatrul se supune unui regim de tristă ofilire, nu puțini specialiști au devenit atenți la această chemare. Putem aminti, astfel, ecoul de care s-a bucurat pledoaria din 1903 a lui Romain Rolland pentru *un teatru al poporului*. Merită a fi subliniată în această ordine de idei clarviziunea lui Jean Richard Bloch care, șapte ani mai tîrziu, demonstra că într-un regim burghez îndeplinirea integrală a proiectului lui Romain Rolland rămîne o utopie. Totuși Bloch n-a crezut a fi

inutilă înaintarea treptată către o nouă accepție a spectacolului de teatru și de aceea în celebrul manifest *Lettre à Monsieur Nozière* (1911), vorbind despre necesitatea de a se crea „nu o artă pentru popor, ci o artă realizată împreună cu poporul”, el începe să distingă și *formele* proprii unei asemenea înnoiri în teatru. Cunoscutul scriitor se referea, astfel, la obligația teatrului viitorului de a dezvolta „sub o formă foarte largă și eroică fără emfază” texte dramatice preocupate de conflictele contemporaneității. Astfel, interesul pentru un teatru închinat problemelor sociale acute s-a însoțit firesc cu previziunea unui cadru scenic simțitor lărgit.

De altfel, criza teatrului european care a început să se pronunțe deosebit de puternic în anii de după primul război mondial, avea să dea un nou stimulent protestului față de ȧarcul îngust al spectacolului de teatru, arestat în cușca garnisită cu catifea a vechilor săli aristocratice. Concurența crescândă a cinematografului și — mai ales — a spectacolului sportiv a subliniat chenalul îngust și vetust al acestui cadru teatral tradițional. S-au conceput, bineînțeles în stadiu de proiect, noi vițiuni arhitectonice ale teatrului modern, dar înnoirea n-avea să se producă pe această cale. Înfăptuirea unei modalități artistice cu o reală adresă populară în spectacolul de teatru nu putea să plece decât de la promovarea în texte dramatice adecvate a unor teme de un mare interes general și într-o perspectivă ideologică avansată. Vechile îndoieli ale lui Jean Richard Bloch își dovedeau temeinicia. Sub auspiciile unei ideologii burgheze teatrul nu avea cum să se îndrepte către forme cu adevărat populare.

Merită să amintim aci ideea fixă a unora dintre teoreticienii teatrului occidental care se rezumă la invocarea „legilor generice esențiale” ale teatrului, cu alte cuvinte a întoarcerii rușinate la originile genului. Cercetate cu atenție, aceste opinii se dovedesc a nu conține nici măcar respectul limitat pentru caracterul democratic pe care-l avea — de pildă — vechiul teatru atenian, ci mai curând o slăbiciune pentru aspectele „magice”, de „incantație” care exprimau tocmai stadiul înapoiat al gândirii în veacurile obscurantismului. Asemenea puncte

de vedere reamintesc manifestul „Teatrului cruzimii“, lansat de Antonin Artaud în 1932, în care străvechile forme erau chemate să reîntroneze o presupusă „metafizică a expresiei“ în care „calitatea vibratorie“¹ a sunetelor trece în primul plan, iar ura pentru orice psihologie nu cunoaște margini. De altfel, Artaud vedea în *cuvînt* inamicul de moarte al teatrului, pe care-l voia repus în „sălbăticia“ sa originală. O dată mai mult repudiarea textului literar indica deruta totală a pseudo-revoltelor săvîrșite cu ochii legați. O asemenea întoarcere la „legile generice“ nu prezintă desigur nici un interes pentru progresul teatrului.

După cel de-al doilea război mondial fenomenul de radicalizare a unui mare număr de creatori din Occident s-a adîncit ca urmare a creșterii forței de atracție a umanismului socialist, și totodată ca o consecință a întăririi rolului activ al clasei muncitoare pe întregul glob.

Acțiunile lui Vilar (apoi cele ale lui Planchon) în Franța, inițiativa lui Vittorio Gassman în Italia, s-au resimțit și ele de o altă înțelegere a valorii spectacolului popular, văzut ca modalitate de „unire a publicului“ cu textul prin „suprimarea cortinei și rampei, care separă artificial publicul de joc“² (Vilar). Este de observat că o serie de reale succese ale spectacolului popular ca modalitate artistică nouă au însoțit firesc întreprinderi ample de teatru cetățenesc care au ajuns la o schimbare a mijloacelor jocului, ca urmare a îndreptării lor spre largi scopuri educative. În urmă cu trei ani, o instituție care — din nefericire — a rezistat puțină vreme dificultăților economice (Teatrul popular italian) întrevedea într-un articol programatic al conducătorilor săi, că schimbările în elementele spectacolului vor surveni „mîine“, după ce va intra în funcțiune „organismul“ „de restituire“ a teatrului către „destinatarul său natural : publicul popular“.

Este indiscutabil că asemenea breșe în citadela teatrului burghez nu s-au putut opera decît prin radicalizarea

¹ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1938.

² Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, Plon, 1955, p. 63.

accentuată a gândirii artistice, și în ultimă instanță prin forța de atracție a ideilor marxiste. Căutările febrile din anii de după 1917 ale lui Stanislavski și Meyerhold, ale lui Leon Schiller și Erwin Piscator, succesele categorice repurtate de unele spectacole ale acestor oameni de teatru, protestatari și neliniștiți, au înfățișat dintr-o dată posibilități nelimitate de înnoire a punerii în scenă care au culminat cu realizările realismului socialist. Bineînțeles, inovarea artei teatrului de către această metodă nu poate fi limitată la stilul *spectacolului popular*. Teatrul de Artă (MHAT), de pildă, a mers mai ales pe linia explorării imenselor resurse de viață ale dramei de tip ibsenian și cehovian, printr-o tratare realistă a spectacolului de atmosferă și o trudă minuțioasă pusă în slujba autenticității scenice. *Spectacolul popular*, care nu poate opera cu elementele jocului de cameră, s-a dovedit însă a fi, la rîndul său o cale remarcabilă pentru valorificarea unor texte de natură diferită. Spectacolul lui Tairov cu *Tragedia optimistă* și montările comediilor lui Maikovski de către Meyerhold sînt lămuritoare în această direcție. Stanislavski, cu binecunoscuta sa înțelegere pentru varietatea stilurilor, a dat o aprobare entuziastă uneia dintre cele mai strălucite realizări a „spectacolului popular” și anume *Prințesa Turandot* de Gozzi, în viața lui Evgheni Vahtangov.

Preocupări de această natură s-au ivit în teatrul românesc încă în anii următori primului război mondial. Din inițiativele care au încercat să desțelenească drumul către un spectacol popular românesc se cuvine să evidențiem în primul rînd stăruitoarea activitate a lui Victor Ion Popa. „Teatrul, redus la ultima schemă a construcției lui, este raportul de infuzie reciprocă dintre o masă de oameni și o scenă reînviată” scria autorul *Ciutei* într-un studiu destinat să convingă oficialitățile vremii¹. „Fără permanenta legătură a sălii cu scena, teatrul nu este posibil”, arăta în continuare V. I. Popa, „căci teatrul e un cifru convențional, care trebuie știut

¹ *Teatrul sătesc și teatrul pentru copii*, în *Program de lucru pentru acțiunea culturală*, București, 1933.

și de cel care îl trimite și de cel care-l primește". În acest spirit, febrilul om de teatru a întreprins numeroase încercări de afirmare a unui teatru care să treacă peste convenția peretelui dinspre sală. Dintre realizările sale regizorale de această manieră a rămas — între altele — în memoria spectatorilor viziunea întinerită a bătrânului *Volpone* al lui Ben Jonson, în care sensurile educative ale piesei erau înfățișate deschis, în imagini scenice de o reală originalitate.

Este semnificativ și faptul că un director de scenă ca Ion Sava, a cărui activitate a fost caracterizată de neliniștea creatoare a ajuns după căutări multiple să prețuiască o anume accepție a spectacolului popular. Ne referim la montarea „coloristă” a piesei lui Rosso di San Secondo *Frumoasa adormită* (Teatrul Național din București — 1946) în care experiențe anterioare au fost fructificate deplin într-o variantă a reprezentației „festive” cu puternice accente folclorice.

Nu putem condiționa simplist valabilitatea spectacolului popular de numărul sporit al spectatorilor. Tendința de a juca în fața unui public larg ni se pare justificată atunci când se urmărește o colaborare neîntreruptă cu acesta, dar nu credem a deosebi aci o latură definitorie a genului. Vahtangov, care contesta eficiența artistică a unui public de peste 800 de persoane, avea totuși în vedere o restructurare a sălii pentru obținerea unui contact fără discontinuități. Vișînd la un teatru „fără galerii, fără balcoane, fără loji laterale” și optînd pentru *anfiteatru* ca formă ideală, cunoscutul regizor insista cu îndreptățire asupra problemelor pe care teatrul le ridică arhitecturii specializate.

Un scenograf de mare prestigiu ca René Allio (care a lucrat între altele și decorurile unui mare număr de spectacole ale lui Roger Planchon) a argumentat pe larg necesitatea reformării arhitecturii teatrale nu atît pentru a mări numărul locurilor, ci mai ales pentru a modifica distanța dintre sală și scenă. Allio cerea într-un studiu extrem de interesant¹ să se așeze pe noi baze raportul dintre sala de teatru ca „mașină pentru văzut”

¹ *Théâtre Populaire*, nr. 35, 1961.

și aceeași ca „mașină pentru a face să se vadă“, apropiind scena de public „atît cît este posibil“. În ultimă instanță însă (și nu fără concesiile), spectacolul popular se poate dispensa și de cadrul arhitectonic ideal. Esențială rămîne ideea conlucrării deschise a oamenilor de teatru cu spectatorii în realizarea fiecărei reprezentații. Este aci o accentuare a obișnuitului acord emoțional între sală și scenă, o tratare a acestuia dezbrăcată de „magia“ reproducerii vieții, o acceptare a teatrului ca o discuție însuflețită cu publicul. Caracteristică pentru această conlucrare cu publicul este utilizarea unui complex de procedee artistice de natură să asigure ideilor o maximă expresivitate. Adeseori arte înrudite sînt chemate în sprijinul textului dramatic. Mesajul este atunci amplificat de aportul muzicii, al dansului, al scenografiei — toate reunite în spiritul tradițiilor folclorice.

Spectacolul popular contemporan stabilește, într-un anume sens, legătura cu formele prime ale teatrului, dar face această apropiere tocmai prin negarea balastului magic, de incantație mistică a începuturilor. Se realizează nu o negație metafizică, ci una dialectică, urmînd legea cunoscută a negării negației. Din structura serbărilor dionisiace ale antichității sau ale teatrului vechi asiatic se rețin elementele democratice ale unei arte care stabilește contactul nemijlocit cu un public avizat și sensibil la convențiile de substanță realistă. Aceste elemente sînt însă aduse la un stadiu infinit superior, deoarece se realizează pe cea mai înaintată treaptă a istoriei și la capătul unei experiențe considerabile. Într-o lume care cunoaște înflorirea societății socialiste reluarea tradițiilor spectacolului antic beneficiază de un climat ideologic care face posibilă, pentru prima dată, realizarea unor opere scenice de un deplin caracter popular. Dar cum se realizează scenic premisele conlucrării cu publicul? Tocmai prin stabilirea unei ambiante antinaturaliste, favorabilă *jocului declarat*, joc dominat de așa-numita „convenție realistă“.

Am săvîrși o gravă eroare dacă am reduce cîmpul de dezvoltare al spectacolului popular la o unică variantă, la o singură școală artistică. Pe tărîmul fertil al artei socialiste și în spațiile favorabile influenței artei înain-

tate s-au ivit multiple soluții, iar altele se vor naște neîncetat. Tradiția vahtangovistă a „întruchipării trăirii” ca și principiul „arătării” ideilor au cunoscut remarcabile transpuneri și au fost dezvoltate în opere scenice de o netăgăduită vitalitate. Cu personalitatea sa puternică, Bertolt Brecht a deschis o altă traiectorie spectacolului popular, întemeiat — de data aceasta — pe virtuțile teatrului epic și obiectivat de rigorile „efectului de înstrăinare”. Dar accesul la realizarea unor spectacole populare în sensul la care ne referim, nu trebuie limitat nici la curentele teatrale constituite ca atare. Înfăptuirea unor opere scenice axate pe colaborarea activă cu spectatorul cunoaște practic nemăsurate posibilități și inițiative. Am cita, între altele, dezvoltarea acestei tendințe în montarea modernă a spectacolelor de operă, referindu-ne la tendințele de „reteatralizare” a genului, de la formula „oratoriului scenic”, ilustrată de celebrul spectacol cu *Oedip Rege* de Strawinsky, pus în scenă de Cocteau (1952) și până la activitatea prodigioasă a lui Walter Felsenstein, regizorul Operei Comice din Berlin. Această tendință de reconciliere a partiturii muzicale cu teatrul și cu libretul literar se leagă de necesitatea resimțită larg a unui spectacol *total* și profund *popular*. Exemplele nu lipsesc și cerința unei cercetări ample a experienței multilaterale în acest sector al teatrului se impune pe zi ce trece.

Am simplifica neîngăduit posibilitățile spectacolului popular dacă am lua elemente laterale ale acestuia drept trăsături definitorii. Replicile rostite spre sală, renunțarea la tănuirea mișcării decorurilor, utilizarea frecventă a avanscenelor sau chiar introducerea „cărării cu trandafiri” pot însoți cu eficacitate concepția unui asemenea spectacol, dar pot de asemenea să lipsească cu desăvârșire. Dincolo de atmosfera dezlegată a unei montări fără ascunzișuri de carton, îi este proprie acestui gen de spectacol o *amplificare constantă și ingenioasă a imaginilor artistice*. Deoarece aceste opere teatrale sînt elaborate cu scopul de a demonstra explicit valoarea unor idei înaintate, devine obligatorie *reliefarea categorică a moralei fabulei*, desemnarea distinctă a înțelesurilor care compun mesajul educativ al

piesei. Această dilatare artistică a imaginilor nu suportă nici un dram de vulgarizare a discuției. Ea presupune, dimpotrivă, o fantezie scăpărătoare pusă în slujba unei depline clarviziuni ideologice.

S-a remarcat, nu o singură dată, impresia covârșitoare pe care o produce vizionarea unui film binecunoscut care, pentru a fi urmărit de un public neobișnuit de numeros, este proiectat pe un ecran uriaș. Tocmai o asemenea trecere a tuturor momentelor esențiale ale dramei în *prim-planuri* de o extremă sugestivitate este sarcina curentă a spectacolului popular. Teatrul nu se poate folosi de aparate tehnice pentru mărirea imaginilor. Axarea reprezentației pe *prim-planul* scenic, repetat într-o suită bine gândită de momente-cheie ca și profilarea acestora pe un fond care să favorizeze reliefa lor maximă, iată în ce constă, pe plan artistic, sarcina esențială a spectacolului popular. Fie că în acest scop intervine farmecul muzicii, grația pantomimei sau comentariul scenografic, fie că textul literar este subliniat prin alte mijloace, conlucrarea cu publicul nu este posibilă decât prin păstrarea unui raport corespunzător de dimensiuni între respirația sălii și mișcările din scenă. Vahtangov atribuia, de aceea, o mare importanță *grotescului*, pe care-l vedea ca fiind „expresia dusă la cel mai înalt grad, forma cea mai exactă a încarnării scenice a ceea ce este cu deosebire profund, esențial în operă”, iar pentru regizor „încoronarea căutărilor sale, uniunea organică a formei și a conținutului unui spectacol”¹ Brecht atribuie, în același scop, o extremă importanță jocului distanțat și creează, ca un procedeu auxiliar acestuia, caracterul detașat de acțiune al *songurilor*, văzute ca adnotări filozofice pe marginea unui material epic de fabulă. În ceea ce-l privește pe Giorgio Strehler, directorul de scenă al lui „Piccolo Teatro di Milano”, acesta pare să pună adeseori preț pe *aparența improvizăției*, ca mijloc de obținere a „*prim-planului*”. O variantă a jocului care desființează bariera rampei, ne-a oferit-o dramaturgul Luigi Squarzina, regizorul lui „Tea-

¹ N. Gorceakov : *Vakhtangov, metteur en scène, Moscou, Ed. en langues étrangères.*

tro Stabile di Genova" într-un spectacol Goldoni, în care contactul neîntrerupt cu publicul era menținut de *personajele-tipuri* ale „Comediei dell'arte“ păstrate riguros în identitatea lor fictivă și puse în legături de complicitate cu sala, căreia îi trimiteau ochiade și surâsuri printr-o continuă detașare ironică de litera textului.

Spectacolul popular, vizează o maximă expresivitate a ideilor pe care le privește printr-o lupă sensibilă la nuanțe. Antinaturalismul acestui gen de teatru este susținut de dorința înlăturării oricăror confuzii, a oricăror imixtiuni ale sentimentalismului gratuit. Ideile sînt așezate în prim-plan și subliniate, la nevoie, cu creionul colorat. Acțiunile scenice slujesc demonstrația de idei cu strictețe, dar, departe de a se restrînge la discuții seci, apelează pentru aceasta la forme de expresie îndrăgite de popor, ca situația comică succulentă, tirada tragică eliberată de balastul declamatoriului, cîntecul, cupletul, dansul cu temă. Spectacolul popular se încadrează firesc în ansamblul unei mișcări teatrale înaintate și își găsește mai cu seamă locul — ca una dintre căile posibile — în teatrul realist-socialist. El reia cu plăcere texte clasice, atunci cînd i se potrivesc, dar își dobîndește întreaga strălucire în slujirea operelor dramatice noi, în care este vorba despre oameni, fapte și probleme ale actualității imediate.

Exemple ilustre ale acestei modalități artistice au fost fructificate și aprofundate în lumina realităților și specificului țării noastre. Chiar dacă nu toate tentativele au izbutit, capitolul reușitelor spectacolului popular la noi poate fi de pe acum schițat în liniile sale mari.

Cum era de așteptat, mulți dintre regizorii care aparțin generației formate în anii socialismului, au manifestat un deosebit interes pentru disponibilitățile spectacolului popular. De obicei, adoptarea unor procedee ale acestui gen de joc și montare s-a produs fie, pur și simplu, ca o reacție la platitudinea înscenărilor rutiniere, fie ca un răspuns direct la recidive ale naturalismului. N-au lipsit desigur nici aderențele fictive la spectacolul „sărbătoresc“, prin limitarea la o simbolistică facilă și la efecte de suprafață, care întorcînd spatele tradiției nu s-au

găsit, din păcate, față-n față cu adevărul scenic. Este de observat că tentativele izbutite de înnoire a teatrului nostru au plecat întotdeauna de la actor. Apropierea de spectacolul popular s-a făcut, nu mai puțin, pe aceeași cale. Reamintindu-ne aci de câteva dintre realizările de un real interes pentru problema pe care o urmărim nu intenționăm desigur să redactăm un istoric al genului. Referirile la practica teatrului nostru au în vedere necesitatea unei clarificări a temei abordate, schițând totodată unele puncte de reper pentru viitor.

Vom începe prin a evoca prima întâlnire memorabilă a publicului nostru cu regizorul Radu Penciulescu, întâlnire care s-a produs cu câțiva ani în urmă, când Teatrul de Stat din Oradea a reprezentat la București o piesă dificilă : *Ciocîrlia* de Jean Anouilh. Autorul piesei este un emul distins al lui Giraudoux, care a dus grația poetică și verva imagistică a maestrului pe marginea unor controverse contemporane, cu o pasiune, pîndită adeseori de primejdia derutei. Cu un text savuros și un subtext neliniștit de marile probleme ale umanității *Ciocîrlia* se află în compartimentul cel mai luminos al operei lui Anouilh. Regia s-ar fi putut mulțumi (așa cum s-a întîmplat la alte teatre) să se ocupe exclusiv de buna rostire a unui dialog care avea să cîștige simpatia publicului prin farmecul neobișnuit al replicii. Pe Radu Penciulescu l-a interesat însă dezbaterea despre om din centrul piesei și de aceea și-a propus să sublinieze schimbul filozofic de focuri. Construcția piesei a ușurat direcției de scenă această sarcină, pe măsura descifrării liniilor sale interioare. Penciulescu a refuzat să claustreze acțiunea piesei în istorie și a adus procesul Ioanei D'Arc în instanța tribunalului popular al publicului din staluri. Scena a apărut ca un spațiu prelungitor al sălii și de la apariția primelor sentinele pînă la falsul final, întregul material dramatic a fost adus în mijlocul spectatorilor. Pentru aceasta s-a adoptat o anumită tonalitate a vocilor, o armonizare a mișcărilor în raport cu prezența publicului, considerată ca element esențial al spectacolului. Accentul a fost pus pe momentele și personajele cu sarcini maxime în discuție, iar cunoscuta diatribă a Inchizitorului — ca și alte asemenea pasaje de extrem

interes ideologic — au fost rostite în afara contextului dramatic limitat. Interpreta rolului titular (Eliza Plopeanu) a urmărit nu realizarea unui tip uman particularizat, ci a unui caracter generic pentru o cât mai deplină reprezentare a misiunii sale de delegat al Omului. Poantele lui Anouilh au scăpărat, dar dominantă a fost impresia de urmărire a unui proces deosebit de serios și cu netăgăduite implicații actuale. Spectacolul orădean a dus o paralelă originală la alte montări de prestigiu ale piesei, iar când — mai târziu — o trupă franceză condusă de Suzanne Flon a reprezentat la București *Ciocîrlia*, varianta lui Penciulescu nu ni s-a părut — în nici un caz — inferioară.

Am reîntîlnit același stil, cu modificările de rigoare, în realizarea scenică a piesei lui Vsevolod Vișnevski, *Brigada I de cavalerie*, la teatrul care purta în anul 1960 numele lui C. Nottara. Din nou, pe un platou scenic nud, cu o marcatie extrem de avară a locului acțiunii, tablourile succesive ale unei epopei eroice s-au desfășurat într-o viziune net antiilustrativă. Radu Penciulescu a creat un decalaj deliberat între rostirea avîntată a comentariului (textul prezentatorului) și simplitatea expresiei în scenele suitei dramatice. Spectatorul a înțeles că acest contrapunct urmărește tocmai să facă sensibilă trecerea de la fapte exemplificative la idei generale. Prezentarea n-a fost, de aceea, concepută ca o melopee romanțioasă. S-a încercat — dimpotrivă — respectarea poeziei tragice a lui Vișnevski prin comentarea sobră și aspră chiar a acțiunii.

Brigada I de cavalerie evocă — după cum se știe — o perioadă istorică extrem de amplă, care cuprinde primul război mondial, zilele Marii Revoluții și anii războiului civil. Conținutul piesei este prin excelență concret istoric, dar selecția momentelor de viață se realizează într-o construcție sintetică, destinată unor concluzii bogate în idei. Regizorul s-a străduit să obțină cea mai indicată versiune scenică pentru această piesă și a aflat-o firesc în experiența spectacolului popular. Vișnevski s-a situat, după cum se știe, alături de Pogodin în celebra polemică dusă împotriva „dramei din jurul samovarului”, pentru un teatru de imagini glo-

bale, înfățișate „în gura mare”. *Brigada I de cavalerie* invită prin natura sa dramatică la o transpunere scenică în spiritul tezelor sale inovatoare, în care ideile apar explicit pe un fundal istoric de amploare. Penciulescu a condus jocul colectiv al actorilor, care au compus un amplu mozaic de sensuri. Situarea actorului în centrul spectacolului, ca și teama justificată de a nu covârși ideile prin culorile vii ale cronicii istorice, au condus firese la *scena quasi-nudă*, la reducția minimă a decorului. Însemnătatea acestui principiu de montare a fost de altminteri susținută ferm de Radu Penciulescu în pofida replicilor violente ale altor regizori, care-i reproșau tânărului director de scenă o tendință manieristă. Nu este lipsit de interes că, în urmă cu câțiva ani, tocmai un scenograf (Toni Gheorghiu) i-a luat apărarea lui Penciulescu, arătând, pe bună dreptate, într-un interviu acordat revistei *Teatrul* că „peisajul unei piese de idei este dat de ideile însele, de puterea lor de a evoca cadrul, care este aci filozofic și nu neapărat plastic...”¹ În ceea ce-l privește, regizorul *Brigăzii I de cavalerie* n-a transformat nicidecum absența decorului complex într-o manieră, supunându-se cerințelor schimbate ale textului în alte creații ale sale, cum ar fi spectacolele *Prietena mea Pix* sau *Secunda 58*. Admirator al virtuților spectacolului popular, în care convenția este dominantă, Penciulescu a știut să lumineze cu alte mijloace texte improprii unor interpretări „împreună cu publicul”, ca, de pildă, *Casa inimilor sfărîmate* sau *Steaua polară*, dovedind că nu ignoră multitudinea procedeele viabile în teatrul nostru socialist.

Principiul fundamental al primatului operei dramatice în arta teatrului nu poate fi ignorat nici în dezvoltarea firească a preocupărilor pentru spectacolul popular. Unul dintre cei mai interesanți directori de scenă tineri, Horea Popescu, a menționat — pe drept cuvânt — într-un articol din februarie 1959 (articol care ar fi meritat o discuție atentă) cât de puternic i s-a pus, în propria sa activitate, problema repertoriului adecvat

¹ *Teatrul*, anul VI, nr. 12, decembrie 1961.

pentru spectacole „de o puternică factură populară”. Regizorul pleca de la sarcinile unui teatru cu un public prin excelență muncitoresc și semnală necesitatea de a se îndeplini o veche aspirație către un teatru popular”. Ce fel de piese sînt însă necesare unui teatru închinat „montărilor populare”? Horea Popescu încerca să deosebească lucrările potrivite acestui fel de a juca teatru prin „anvergura de idei și anvergura de construcție”, piesele urmînd a avea „planuri mari de conflict și de desfășurare”¹. Cum autorul articolului exemplifica în acest sens și cu piese de Ibsen sau Shaw, trebuie să înțelegem că Horea Popescu se referea mai ales la patosul înalt al luptei de idei, fără a socoti obligatorie arhitectonica „monumentală”, pentru piesele în cauză. Dar, deși în activitatea sa proprie Horea Popescu nu și-a afirmat categoric predilecția pentru o anumite categorie a genului dramatic, nu ni se pare întîmplător că graficul succeselor sale deosebite cuprinde la loc de cînte lucrări dimensionate amplu ca *Baia* și *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită!* Piesa lui Maiakovski a constituit chiar un moment de cotitură în activitatea acestui regizor, într-o egală măsură întrepid și cumpănit.

Trebuie să spunem că dacă în ceea ce privește montarea pieselor lui Maiakovski primejdia unei tratări naturaliste este minimă, nu este de disprețuit pericolul pontifului „inovator” al „înnoirii” superficiale și de paradă. După atîtea versiuni ilustre, obligația unei viziuni proaspete, perfect plauzibile, devine nu mai puțin dificilă. Totuși spectacolul de la Teatrul Muncitoresc C.F.R. a însemnat una din marile biruințe ale mișcării noastre teatrale. Ceea ce caracteriza acest spectacol era poate tocmai menținerea satirei pe muchea de cuțit dintre grotesc și ironia curentă. Negativii au fost, desigur, caricaturizați, dar cu un creion subțire, fără a fi transformați în măști. Automatisme ale acestor reprezentanți ai „vechiului” nu erau despărțite de contextul vieții reale, și de aceea ei nu figurau în acțiune ca simple piese de

¹ Horea Popescu, *Cerințele teatrului muncitoresc*, în „Gazeta literară”, 12 februarie 1959.

muzeu. Concepută în acest spirit și decisivă pentru izbutirea spectacolului a fost tratarea personajelor prin extragerea lor dintr-o epocă istorică depășită. Plecând chiar de la traducerea numelor personajelor, șarja *comediei cu foc bengal* a fost reaprinsă și firească actualizată. S-a menținut în interpretare linia unui comic gras, cu nu puține infiltrații caragialești, totdeauna firești și binevenite. Mai cu seamă creația lui S. Mihailescu-Brăila (Optimistenko) radical diferită de cea a binecunoscutului Lepko (de la Teatrul de satiră din Moscova) s-a distins prin acest umor persiflant care s-a extins în întreaga piesă. Personaje aparent secundare, ca dactilografa Wunderton (Tamara Buciuceanu), n-au neglijat să contureze substratul ironic al replicilor. Față de individualizarea atentă a personajelor negre, regia a realizat monolit grupul colectiv al inovatorilor, ca un singur caracter, de o irezistibilă energie. Hiperbola satirică, ca mijloc esențial în spectacolul popular cu sarcini comice a fost mînuită de Horea Popescu, consecvent, sub același aspect semicaricatural. Scena „cozii” solicitanților din anticamera lui Pobedonosikov, „filată” cu ajutorul mișcării încete a turnantei, rămîne desigur memorabilă. Într-un lung șir apăsător în fața spectatorilor uimiți un adevărat *prim-plan* al inumanității birocrăției, creat prin quasisuprapunerea unei serii interminabile de siluete expresive, în genul scenelor de masă caricaturizate de Dubout. La o nouă întoarcere a turnantei, publicul trecea de partea cealaltă a ușii, unde-l întâlnea pe Pobedonosikov proiectat de asemenea într-un *prim-plan*, susținut aci de o scară prelungă, de-a lungul căreia urcările și coborârile teribilului „Dirdirco” înscrisau o sclipitoare traiectorie demascatoare. Horea Popescu, spre deosebire de alți regizori (V. Plucek, de pildă), n-a renunțat nici la episodul pseudospectacolului, în care linia populară a montării și — deci — colaborarea cu publicul devenea mai vizibilă. Aflată aproximativ la mijlocul piesei, secvența *regizorului* care face un spectacol în fața publicului ținea parcă să reamintească pactul dintre scenă și sală, în numele căruia se desfășura apoi mai departe frecuşul fără săpun al birocrățiilor. Insistînd asupra locului pe care-l ocupă *Baia*

În creația lui Horea Popescu, nu înțelegem să subapreciem alte realizări ale acestui regizor, de o altă factură, și care sînt firești în palmaresul unui artist care caută mereu soluții potrivite textului literar respectiv. Într-un alt stil de joc, *Domnișoara Nastasia* a căpătat astfel o largă aprobare din partea publicului. Ni se pare necesar să amintim, totuși, și un eșec semnificativ. Regizorul a fost tentat să utilizeze marea scenă a sălii Palatului R.P.R. pentru „o montare populară” neobișnuită. O frescă dramatică care să cuprindă într-un montaj quasi-cinematografic viața unui mare șantier al socialismului ar fi fost desigur potrivită mijloacelor familiare regizorului. Pe toată deschiderea scenei erau plantate cîteva decoruri disparate, unite prin pasarele care aveau misiunea să reprezinte la o scară convențională, distanțele dintre variatele spații de joc. Orchestra maiestruoasă instalată pe o platformă cuprinsă în arhitectura decorului, schimbările de decor la vedere și — mai ales — conceperea monologurilor ca mărturisiri deschise, adresate publicului, negau evident despărțirea dintre scenă și sală. Dar Horea Popescu n-a ținut de această dată seama de condiția esențială a izbutirii unui spectacol: valoarea textului literar. Piesa *Ochiul albastru* de Paul Everac (căci la reprezentarea acesteia ne referim) nu izbutea să se ridice la virtuțile cronicii ample a unui șantier. Tratarea proceselor sufletești ale omului nou era nesatisfăcătoare și de aceea întâmplările din scenă nu aveau forță de generalizare. Făcînd abstracție de nivelul minor al partiturii dramatice, Horea Popescu a încercat să obțină prin artificii regizorale o amplificare a tablourilor terne din text. Dar, mărite artificial cu lupa, liniile modeste ale piesei și-au pierdut cu totul relief pe marea scenă a sălii Palatului R.P.R. În același timp, rostite la microfon, replicile palide au apărut artificioase și grandilocvente. Nerespectînd cerințele care decurg din principiul primatului textului, eforturile regizorului s-au irosit în zadar.

Este drept să considerăm această nereușită ca un simplu accident de hiperaciditate regizorală. Ne obligă la aceasta modul responsabil în care Horea Popescu a rezolvat valorificarea scenică a unui mare număr de

piese noi românești, dintre care amintim montarea sugestivă a comediei *Vlaicu și feciorii lui* de Lucia Demetrius.

Mai recent, regizorul a obținut o variantă de o particulară forță scenică cu *Arturo Ui* al lui Bertolt Brecht. Spectacolul conceput ca un manifest dezlănțuit, a dat metaforelor autorului un relief viu colorat, cu un accent pe pitorescul caricatural pe care Horea Popescu îl utilizează adesea cu succes în creațiile sale de teatru popular.

Un exemplu prețios în privința modalității de a servi pînă la ultimele limite posibilitățile unui text dramatic, ni-l oferă realizarea scenică a piesei *Nuntă la castel* de Sütő Andras, la Teatrul de Comedie. Lucian Giurchescu, unul dintre primii tălmăcitori în limbaj scenic românesc ai repertoriului brechtian a creat în același timp cîteva spectacole de calitate cu piese originale de actualitate. *Nuntă la castel* i-a sugerat tocmai prin modul deschis de punere în discuție a înțelesului social conținut în manifestările individuale ale personajelor, posibilitatea unei montări cu elemente de spectacol popular. După propriile sale mărturii¹ directorul de scenă a dorit să facă din acest spectacol „o convorbire cu cel din stal”, urmînd ca eroii să-și exprime „ca de la o tribună... crezul, luînd ca martor pe cei din sală, pe cei care le pot da un sfat, îi pot aproba sau dezaproba”. Pentru a-și atinge țelul, Giurchescu s-a străduit să recurgă la rezolvări dacă nu proprii folclorului, în orice caz zămislite în spiritul acestuia. Moș Ignat, paznicul gospodăriei, a fost transformat într-un herald rustic, anunțînd cu o trîmbiță răgușită fiecare nou act al „comediei” și zîmbind amical spectatorului. Interpretarea s-a preocupat simțitor de sublinierea punctelor de contrast dintre nou și vechi, printr-o paralelă extrem de explicită a celor două concepții despre viață.

În acest scop, regia a așezat toată greutatea jocului pe reliefaarea acestei comparații făcută cu fața la public. Certurile dintre cei doi Mădăraș au luat aspectul

¹ „Teatrul”, anul VII, nr. 4, aprilie 1962.

unor pricini aduse în fața unor jurați de toată încrederea. Scenografia lui Dan Nemțeanu s-a remarcat de asemenea printr-o adevărată urmărire în plan decorativ a procesului de înnoire a satului. Vestigiile ruginite ale castelului feudal și resturile anacronice ale unei rusticități depășite, au fost — progresiv — covârșite de prezențele noului trai în mobilier, costumație și... mișcare. Ceea ce a dat mai ales spectacolului un cert suflu popular a fost însă atmosfera susținută de optimism colectiv, verva cuceritoare a unei șezători fără ascunzișuri, care a inclus firesc prezența spectatorilor. Hătăritoare a fost armonia ansamblului, electrizarea sa neîntreruptă. Încercarea aceluiași regizor de a trata în spirit popular *Burghezul gentilom* n-a izbutit tocmai datorită decalajului fatal dintre concepția de joc a interpretului principal (Gr. Vasiliu-Birlic) și simpatia pentru teatrul de reprezentare manifestată de alți actori distribuiți în spectacol. Lucian Giurchescu n-a urmărit în acest caz, cu fermitate, linia propusă și de aceea a rezultat un produs hibrid.

Reluându-se cu unele soluții inedite, preocuparea pentru spectacole populare axate pe specificul nostru național, la Teatrul Regional București s-au obținut în primul an de activitate trei înfăptuiri citabile. În regia lui Mihai Dimiu a fost inițiată — în acest chip — o savuroasă investigare a materialului de viață conținut în piesa *Îndrăzneala* de Gh. Vlad. Întâmplările dintr-un sat colectivizat au fost proiectate pe un fundal scenografic stilizat, realizat de Ervin Kuttler și jucate ca exemplificări ale unui proces social de interes general. Un cuplu comic, care la lectura piesei părea a se situa în afara acțiunii propriu-zise, a fost adus mereu în prim-plan, cu funcția de comentator al evenimentelor. Mitu și Nate, cei doi frați inimoși dar încurcăreși, au reunit astfel la limita dintre grotesc și real secvențele numeroase și nu îndeajuns de legate ale reportajului dramatic. O cerință organizatorică, aceea a asigurării unei montări prielnice unui „teatru pe roate“ a fost transformată de Dimiu într-o condiție artistică remarcabilă. Spontaneitatea aparentă a interpretării a fost minuțios calculată, în vreme ce impresia de spectacol

improvizat a slujit excelent degajării unui antrenor propagandistic contaminant. Un alt regizor al acestui teatru, Dinu Cernescu, s-a declarat a fi un partizan entuziast al *spectacolului total* în care, plecându-se de la textul literar, se apelează la toate artele înrudite. Referindu-se într-o discuție din aprilie 1962 la obligația dramaturgilor „ca piesele lor să îmbine formele de expresie care să asigure relevarea precisă a ideilor de către spectatori”, Dinu Cernescu a reluat ideea după care textul dramatic trebuie să fie „gîndit de autor în funcție de reprezentare”. Simțind nevoia să pătrundă tradiția formelor naționale de teatru popular, el s-a apropiat de operele lui Alecsandri, care, după părerea regizorului, „a preluat forme de teatru popular existente la noi și le-a dezvoltat... folosind cîntecul, dansul, satira, grotescul...”. Tînărul director de scenă a sesizat elementele (ce-i drept, disparate) de teatru popular existente în vodevilurile autorului *Chirițelor*, dar meritul regiei constă tocmai în abordarea contemporană a acestor forme, prin înlăturarea procedeelor perimate. În reluarea piesei *Millo director*, improvizațiile tipologice ale lui Alecsandri au fost desprinse de schema îmbătrînită a farselor apusene de genul Labiche, care serviseră numai ca punct de plecare observației satirice de o certă originalitate a scriitorului nostru. Au fost aduse în sprijinul reliefării figurilor satirizate mijloace variate: costumația clovnescă, coloristica stridentă, peruci neverosimile, nasuri mincinoase, registre vocale imposibile, baletul burlesc. Instalînd un ecran la jumătatea scenei, regizorul a adăugat mijloacelor enumerate și deformările jocului de umbre. Ecranul a subliniat distanța morală dintre tipurile caricaturizate și singurul personaj uman, Matei Millo. În același timp, pînza străvezie a accentuat ideea depărtării în timp a seriei incriminate și a slujit tendința de detașare a spectatorilor de *sforile* farsei, în favoarea urmăririi tipurilor. Ariile de vodevil au fost cîntate (chiar dacă inconsecvent) în tonalități ironice, iar mișcarea de dans (anume șarjată) a colaborat la ridiculizarea celor căzuți în *mania posturilor*. Adresa satirică a vechii comedii a fost astfel activizată cu mijloacele jocului distanțat.

Cu *Iașii-n carnaval*, Dinu Cernescu a încercat o variantă românească a stilului de joc bazat pe *aparența improvizatiei*, stil favorizat de atmosfera carnavalescă a piesei. Întreaga reprezentație s-a desfășurat ca un festival al ironiei, accentuându-se caracterul sărbătorec al montării. Spectatorii s-au simțit, așadar, invitați la un festin satiric, într-o ambianță de bună dispoziție acidulată. La aceasta a contribuit într-o mare măsură tocmai faptul că actorii s-au amuzat *împreună cu publicul* pe socoteala ipochimenilor încondeiați de autor, refuzând să se identifice cu aceștia.

Este de remarcat că în realizarea unei comedii aparținând literaturii realismului socialist, *Mielul turbat* de A. Baranga, același regizor păstrând antrenul sărbătorec al satirei incisive, a dat rezolvărilor sale o altă încadrare. Mai cu seamă prezența în comedie a unor eroi pozitivi, reprezentanți ai noului, a acordat o direcție deosebită spectacolului. De data aceasta D. Cernescu a axat ferm distanțarea pe procesul de dezumanizare provocat de recidivele moralei burgheze. În perspectiva eticii comuniste, apucăturile grupului de paraziți din *Mielul turbat* se vădesc a fi aberante, nefirești omului. Negativii au fost, prin urmare, demascați în spectacol prin evidențierea comportării lor anormale, antisociale. Surprinși în mișcări automate, străine rațiunii, cîntîndu-și subit replicile pe arii de Verdi sau vociferînd maniacal în hainele lor pestrițe, birocrații au fost fixați în conturul lor anacronic cu o remarcabilă expresivitate. Cele două lumi au fost despărțite riguros în spectacol, iar comunistul Mitică Ionescu-Perjoiu a devenit explicit mandatarul spectatorilor și dirijorul inspirat al jocului de marionete din scenă, joc întreprins cu mărturisite intenții demonstrative. Finalul nou al piesei, realizat de autor în acord cu concepția regizorală, a marcat treapta ultimă a formulei. Fără a părăsi verva comediei, s-a procedat la o tragere a concluziilor fără ascunzișuri, în fața publicului, care a aplaudat furtunos aruncarea spectaculoasă a paraziților la lada cu gunoi. Este regretabil că acest spectacol n-a fost ferit ulterior de degradare. Ceva mai târziu regizorul avea să înregistreze o înfrîngere gravă, ca urmare a unei

munci pripite, de suprafață. Prelucrînd scenic o dramatizare schematică (*Șapte inși într-o căruță*) pe care a îmbrățișat-o fără cuvenitul discernămint, Dinu Cernescu a încercat zadarnic să utilizeze mijloacele spectacolului popular pentru a salva carența de autenticitate artistică a textului. Avem motive să credem că tînărul regizor a tras învățămintele cuvenite din compararea experiențelor sale. Pasiunea sa pentru spectacolul popular văzut ca o explozie de lumină și spiritualitate se va împlini firesc într-o adîncime mai deplină a valențelor textului literar, privit într-o severă confruntare cu viața.

O trecere cît de sumară de-a lungul cîtorva dintre tentativele izbutite ale spectacolului popular la noi (la care s-ar mai putea adăuga reușitele unor regizori înzestrați, ca Valeriu Moisescu, Cornel Todea, David Esrig ș.a.), ne îngăduie să privim cu un justificat optimism dezvoltarea acestei preocupări.

Este de semnalat că în anume momente și alți regizori dintre cei care nu recurg de obicei la această modalitate de reprezentare, susțin necesitatea sa, în raport cu sarcinile pe care le ridică un anume text. Astfel, Liviu Ciulei, care a dat scenei noastre opere regizorale de o mare diversitate, își apără viziunea sa asupra comediei *Cum vă place* de Shakespeare cu argumentele oportunității — în acest caz — a spectacolului popular. Dorind ca munca sa regizorală să „nu se interpună ca un obstacol între text și public” ci, dimpotrivă, să-i îngăduie spectatorului „să se afle în intimitatea acestei opere”, Ciulei arată într-un articol de o relevabilă ținută teoretică¹, că a urmărit tocmai „crearea unui contrast direct” și obținerea unui „antren sărbătoresc”. Pentru a-și înfăptui intenția „de a crea un spectacol cu caracter popular”, Liviu Ciulei și colaboratorii săi au recurs nu numai la o formulă scenografică potrivită („scena elisabetană”), ci și la ideea de a opune jocului „simplu și natural” o interpretare care, ca și costumația, să „evite «trompe-oeil»-ul și iluzia”. În același scop a fost

¹ *Critică în slujba textului sau demonstrație de critică?* — „Teatrul”, VI, nr. 12, decembrie 1961.

introdusă și maniera grotescă considerată — pe drept cuvânt — de regizor ca fiind potrivită acestui gen de teatru. De această dată, năzuința de a dezvălui contemporanilor farmecul și semnificația unei comedii shakespeariene a condus firească pașii regizorului către o formulă pe deplin potrivită țelului propus. A rezultat un spectacol viu și de o trăinicie rară, care își păstrează prospețimea de peste trei ani, verificând încă o dată viabilitatea acestui tip de spectacol, atunci când este chemat să descopere un text adecvat. Încă o dată apare limpede raportul necesar dintre structura dramei și viziunea scenică corespunzătoare, iar — în ordinea preocupărilor acestei cercetări — necesitatea de a alege calea spectacolului popular când *opera dramatică ne stimulează în această direcție*.

În ceea ce privește dramaturgia noastră națională, nu ne îndoim de eficacitatea unei revederi a operelor lui Caragiale într-o asemenea lumină, așteptând totodată înmulțirea creațiilor originale destinate anume unei interpretări „împreună cu publicul“.

În altă ordine de idei, nu trebuie să uităm că spectacolul popular așază în centrul preocupărilor pe actor, cerînd regiei o muncă stăruitoare cu interpreții. Bineînțeles, în sprijinul unor asemenea reprezentații de desfășurare deliberată a mijloacelor teatralității, actorului i se cere foarte mult. El trebuie să treacă dezinvolt de la tragic la comic și de la tirada dramatică la cîntecul satiric. Spectacolul popular reactualizează problema formării actorului complet, excelent recitator, mim, cîntăreț, dansator și tragedian. În această privință condițiile proprii mișcării noastre teatrale oferă largi posibilități. Spectacolele din ultimii ani au confirmat certele calități de interpreți cu o amplă gamă de expresie a unor actori formați, ca Florin Scărlătescu, St. Mihăilescu-Brăila, Colea Răutu, Ion Lucian, și atîția alții din generațiile de mijloc, ca și numeroși actori tineri cum sînt Liliana Tomescu, Mihai Pălădescu, Tamara Buciuceanu, Ion Marinescu, Silvia Popovici, Rodica Tăpălagă, Amza Pellea, Gina Patrichi, Gh. Dinică.

Institutul de teatru a pregătit în mai multe rânduri producții extrem de promițătoare pe linia spectacolului popular, dintre care *O seară Alecsandri* și *O scrisoare pierdută*, realizate sub îngrijirea profesorului Ion Finteșteanu sau *D-ale carnavalului*, sub îndrumarea profesorului Radu Beligan, rămân mai ales în memoria noastră. Ar fi o greșală să considerăm că predilecția pentru această accepție a spectacolului aparține unor anumite generații, să nu reținem interesul ce-l manifestă în direcția spectacolului popular nu puțini maeștri ai scenei. Pe lângă numele profesorilor citați mai sus s-ar mai putea adăuga alte nume de prestigiu, exprimând încă o dată unitatea profundă a vîrstelor și contingentelor în viața noastră artistică. Spectacolul popular atrage tocmai prin considerația pe care o acordă spectatorilor de astăzi, principiul său fundamental fiind *încrederea în capacitatea publicului nou*, credința că acesta poate participa cu talent și inteligență la întregirea fiecărei reprezentații. Căci, deși descinde din formele generice ale teatrului, spectacolul popular își îndeplinește pentru prima dată cuprinzător și profund misiunea *astăzi*, într-o orînduire pe de-a întregul și pentru totdeauna a poporului, într-o atmosferă în care, cu o mare varietate de stiluri, teatrul popular a devenit o realitate care ne obligă.

FUNCȚIONALITATEA REPREZENTAȚIEI TEATRALE

Diferitele manifestări teatrale care au loc pe scenele din Capitală și din regiuni dezvăluie o orientare din ce în ce mai pregnantă a activității oamenilor de teatru către o expresivitate adecvată cerințelor unui spectacol contemporan, adică pe măsura gustului, receptivității și exigențelor publicului contemporan. Se afirmă astfel o serie întreagă de modalități originale, se fac din ce în ce mai multe încercări și se experimentează metode *novatoare*, asistăm la dezbateri destul de vii și fructuoase asupra diferitelor căi de îmbunătățire a artei scenice, au loc confruntări de spectacole și de gânduri care-i animă pe realizatori ș.a.m.d. E și firesc. Ca în toate domeniile de activitate ale vieții sociale, activitatea teatrală se înscrie și ea sub semnul *luptei pentru calitate*, care constituie astăzi chezașia profesională a fiecărui artist-cetățean. A transmite publicului un mesaj mobilizator și viu de pe scenă, pe măsura gândurilor, preocupărilor și realizărilor epocii pe care o trăim, înseamnă a îndeplini condiția de seamă a acestei lupte.

Există însă calitate și... calitate.

Ne aducem aminte cu câtă forță de convingere și putere emoțională se desfășura într-una din stagiunile trecute pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale” spectacolul cu piesa lui Arbutov *Poveste din Irkutsk*. Era un spectacol de o expresivitate deosebită. Ideile piesei își aflaseră în interpretarea actorilor o strălucită incandescență, creînd între scenă și sală acea punte nevăzută care intervine întotdeauna în teatru atunci

cînd descoperi în adîncul unei replici obișnuite, scînteia unei simțiri adevărate. Sentimentele eroilor își dobîndiseră o sinceră manifestare și ei înșiși ni se dezvăluiau firesc și impetuos, pe fondul intensității autentice pe care regizorul, Radu Beligan, îl sesizase cu profunzimea unei realiste orientări. Părăsind sala de spectacol, te însoțeau o bună bucată de drum chipurile atît de impresionante și veridice ale unor oameni ca Valia, Serghei sau Victor, pentru că în înfățișarea lor scenică exista un tainic act de dăruire din partea acelor ce i-au întruchipat — Marcela Rusu, Matei Alexandru și Emanoil Petruț. Dăruire? Da. Dăruirea nu este decît condiția intimă a fiecărui interpret de a ne apropia de gîndurile și sentimentele unui om pe care-l înfățișează la un moment dat în fața noastră. Aceeași piesă, în interpretarea colectivului artistic al Teatrului de Stat din Galați, sub îndrumarea regizorului Vlad Mugur, își dezvăluia parcă laturi pe care nu le-ai fi bănuț. Pe o scenă fără decor, lîngă un pian — singurul obiect material, de altfel — se grupau patru povestitori care, pe un ton de snoavă, începeau o istorisire obișnuită. Alături de ei, în imensitatea spațiului (sugerată și de proporțiile proiecțiilor de pe fundal) se iveau interpreții, printre care și interpreții principalilor eroi ai „povestirii”, și într-o cadență aproape impecabilă a sonorității și a mișcărilor, reconstituiau în fața noastră împrejurările care au determinat nașterea unei drame profunde. Pe fondul proiecțiilor pomenite și în acompaniamentul grav al pianului, aceste împrejurări își dezvăluiau o latură neobișnuită, gigantică aproape, dar o asemenea latură te copleșea prin proporțiile ei, care în desfășurarea reprezentației cucereau primordialitatea. Ce le-a rămas interpreților? Să demonstreze că drama celor trei eroi din Irkutsk are la urma urmei o desfășurare obișnuită, că ea nu se deosebește de alte drame contemporane decît prin proporțiile cadrului pe care, uite, le cuprindeți și dumneavoastră singuri!

Părăsind sala de spectacol te însoțeau o bucată de drum niște intonații melodioase și o oarecare senzație de armonie plastică, pentru că spectacolul a înclinat mai mult spre sonoritatea replicilor și compoziția miș-

cărilor. Dar eroii? Cum arătau Valia, Serghei, Victor? Nu s-ar putea spune că nu i-ai văzut și nu s-ar putea spune că interpreții nu i-au jucat pînă la capăt. Unde au rămas, deci, eroii? Cu puțin efort îți reamintești figurile actorilor, cu puțină bunăvoință reînvii și unele scene în care i-ai remarcat, nu poți spune în general că nu au jucat cum trebuie, dar ceea ce au jucat ei se uită foarte repede și pînă la primul colț de stradă dispăre și ultima fărîmă de contur pe care te străduiești s-o reconstitui. A fost sau nu un spectacol de calitate?

Dintr-un anumit punct de vedere se poate spune că da. Replicile erau rostite frumos, nuanțat, chipurile actorilor străluceau de o transfigurare sinceră, privirile lor se întâlneau emoționate, gesturile aveau o grație și o suplete anume, muzica revărsa parcă un tumult neliniștitor. Privești și-ți dai seama că aici s-a cheltuit o energie considerabilă pentru finisarea fiecărui detaliu care intră în componența formei de expresie, dar atunci cînd te întrebi ce vrea să exprime la urma urmei această formă atît de bine studiată, nu-i mai găsești justificarea. A existat o calitate, dar o calitate a aparențelor, a formei. Or, lupta pentru calitate înseamnă *lupta pentru conținut*.

Contribuie în acest sens orientarea ideologică a artistului, atitudinea lui față de mesajul lucrării încredințate. O bună orientare pornește întotdeauna de la o înțelegere realistă a complexității raporturilor dintre personaje și se impune realizatorilor ca un ansamblu tot atît de complex de premise și justificări scenice realiste. Dimpotrivă, o orientare superficială, formală și eronată părăsește la un moment dat cîmpul de interferență al acestor raporturi, substituindu-l aproape întotdeauna unui element din afară, adăugat și nu derivat din substanța dramatică a piesei.

Iată și alte asemenea exemple.

De n-ar fi iubirile... de Dorel Dorian a văzut, după cîte știm, luminile premierei la Teatrul de Stat din Sibiu (stagiunea 1961—1962). Spectacolul nu prea s-a bucurat de aprecierea publicului, mai ales că factura piesei se deosebea de arhitectura unei compoziții obișnuite și impunea deci un anumit mod de interpretare,

pe care interpreții nu l-au satisfăcut. Care ar putea fi acest mod de interpretare? — s-au întrebat parcă interpreții nedumeriți, laolaltă cu regizoarea spectacolului (Sanda Tîlvan), de ciudata alternanță de retrospective și inversiuni pe care caracterul de dezbatere al piesei îl imprimase acțiunii. Și la urma urmei în ce constă oare acțiunea? s-au întrebat, parcă, regizoarea și interpreții nedumeriți de cursul oarecum imprecis al acestei dezbatere, care nu se putea identifica exclusiv nici cu o dezbatere de idei, nici cu una de natură etică sau psihologică, ci în esență cu o dezbatere care cumulează din toate câte ceva. Ce caracter va trebui să dăm deci acestei dezbatere? s-au întrebat parcă toți realizatorii spectacolului, negăsind o justificare deplină nici pentru eventualitatea îndrumării ei spre factura unui proces moral, nici spre aceea a unei confesiuni dramatizate, nici măcar spre o oarecare reconstituire problematică. Lăsăm deci actorii să se descurce pe măsura propriei lor științe cu fiecare rol, și accentuăm pe cât ne va sta în putință creșterea presiunii interioare a conflictului (!), prin alternanța unor cercuri și drep-tunghiuri luminoase care se aprind, într-o anumită ordine și particularitate coloristică, pe o pînză de fundal.

Obligați să suie și să coboare diverse practicabile și platforme suspendate, reduși la rolul unor comentatori pasivi ai propriului lor text, evoluînd pe fondul unor figuri geometrice colorate în virtutea unei curioase vi-ziuni plastice, actorii și-au spus pur și simplu replicile cum s-au priceput, fără să existe între ei o comunicare reciprocă, organică, o comunicare din care am fi putut desprinde și noi vreun sens. Vreun sens care să jus-tifice valoarea marilor și adevăratelor iubiri la care se referă autorul.

Și, iată, aceeași piesă în montarea ulterioară a Tea-trului pentru tineret și copii (stagiunea 1961—1962), capătă dintr-o dată profunzime și sens, ducîndu-ne la înțelegerea firească, uimitor de firească a prețului ma-rilor iubiri umane, acelea care exprimă valoarea ne-mărturisită a *două-trei picături de țigăi* — zăcămintul de noblețe al fiecărui om. Pentru asta regizorul Radu

Penciulescu n-a apelat la nici o extravaganta. Pentru asta a apelat la un singur factor principal: actorul. Lui i-a cerut să pătrundă complexitatea lăuntrică a caracterelor, să le afle elanurile și limitele, să le explice rătăcirile, sau ezitățile, sau refuzurile, și, cunoscându-le, să ni le facă cunoscute cu sinceritatea omului care crede în ceea ce spune. Iată de ce spectacolul se desfășoară aici într-o cursivitate logică, are o pronunțată expresivitate dramatică și interpreta principală, Leopoldina Bălănuță, izbuteste să transmită publicului toate gândurile, cele mai fine sentimente ale eroinei interpretate (Jana) și poziția ei cetățenească de artistă — așa cum i-o cere autorul. Între o orientare complexă și o orientare confuză se deschide prăpastia care desparte drumul creației realiste de drumul confecțiunilor formale.

O asemenea orientare complexă presupune așadar cristalizarea unui fond de valori spirituale pe care artistul își propune apoi să-l transmită publicului.

Ce anume ne transmite opera dramatică respectivă și ce anume ne propunem să accentuăm noi, la rîndul nostru, în fața publicului? În funcție de această atitudine se conturează mesajul viitoarei reprezentații și nu puține au fost cazurile cînd același mesaj al lucrării literare a căpătat accente diferite în reprezentațiile a două teatre diferite.

Într-una din stagiunile trecute a avut loc la București, din inițiativa revistei *Contemporanul*, o confruntare rodnică a două colective artistice apropiate — Teatrul pentru tineret și copii din Capitală și Teatrul de Stat din Ploiești, care au prezentat aceeași piesă, *De Pretore Vincenzo*, de Eduardo de Filippo. Ambele spectacole s-au caracterizat printr-un puternic realism scenic, amîndouă au prilejuit afirmarea unui puternic stil contemporan, amîndouă au transmis publicului un mesaj de profundă maturitate ideologică. Dar ambele spectacole se deosebeau structural. La București, regizorul Dinu Cernescu subliniase îndeosebi trăsăturile de satiră anticlericală ale piesei lui de Filippo; la Ploiești, regizorul Valeriu Moisescu accentuase latura cotidiană a peripețiilor lui de Pretore. Dar nici într-un caz, nici în

celălalt, lucrurile n-au fost privite unilateral, trăsăturile de mai sus n-au căpătat o subliniere exclusivă, ci numai determinantă. Astfel, spectacolul de la București a dobândit expresivitate prin subtilitatea filozofică a desfășurării sale, în timp ce reprezentația ploieșteană s-a afirmat printr-o strălucitoare expresivitate a caracterului popular. Satira a avut în primul spectacol o nuanță grotescă; în cel de-al doilea, burlescă. Lirismul s-a înfiripat în primul prin discreție; în cel de-al doilea, prin volubilitate. Două viziuni diferite, deci, asupra aceluiași mesaj și două stiluri diferite de exprimare. Dar atât cele două viziuni, cât și cele două stiluri au avut o corespondență directă cu substanța piesei, au fost justificate de ea și au justificat-o la rândul lor, prin modul original de interpretare, în spiritul tendințelor atât de proprii ale contemporaneității. Din acest punct de vedere ele se remarcă prin sesizarea unor anumite laturi esențiale din universul dramatic al lucrării, dincolo de care bănuim prezența iminentă a unui univers real de contradicții și semnificații actuale, pe care însăși piesa nu le-a întregit într-o imagine esențială. Aportul regizorilor a avut așadar un caracter activ, de esențializare și cristalizare ideologică, a unui mesaj pe care însuși textul nu-l cristalizase pe măsura unei poziții bine definite. Nu este aceasta una din condițiile de bază ale activității artistului militant?

Lupta pentru calitate este așadar și o luptă pentru *atitudine creatoare față de conținut*.

Din exemplele de pînă acum reiese că orientarea oamenilor noștri de teatru către o expresivitate adecvată cerințelor unui spectacol contemporan nu este o tendință întâmplătoare, și mai ales, nu se realizează întâmplător. Ea este determinată de o evoluție firească a societății, de anumite prefaceri în structura și suprastructura ei, și se desăvârșește în funcție de această evoluție. Reprezentația teatrală tinde din ce în ce mai mult să fie o replică la întrebările publicului și nu o formulare oarecare, și asta presupune un puternic acord cu timpul. Adică, discernămintul de a opta pentru o calitate a conținutului în teatru (după cum am văzut), și pentru o atitudine creatoare față de acest conținut (după

cum am dedus). Reiese, mai departe, că problema expresivității spectacolului contemporan nu se pune în afara acestui acord, în afara acestei relații între ceea ce exprimă actul creației scenice și cui se adresează. Dar în acest caz nu mai este vorba de o expresivitate oarecare a reprezentației teatrale, ci de o anume expresivitate, orientată în funcție de această relație. Este vorba deci de *funcționalitate*.

S-a încetățenit în limbajul oamenilor de teatru un termen întrebuințat cu predilecție atunci când este vorba de aportul pe care-l aduce scenografia la întregirea expresivității unui spectacol : caracter funcțional. Auzim de nenumărate ori spunându-se că în spectacolul cutare decorul a fost sau nu funcțional, atribuind astfel unuia din componentele de seamă ale reprezentației o sarcină specială, pe care a satisfăcut-o sau nu, din motive excluse de cele mai multe ori la o analiză curentă. Ce înțelegem de fapt prin caracter funcțional ? Nu cumva formulăm astfel aceeași imperioasă cerință de expresivitate ?

Să luăm un caz. Decorul lui Sever Frențiu pentru spectacolul *Antigona și ceilalți* de P. Karvaș, prezentat de Teatrul de Stat din Arad era deosebit de expresiv, după cum au apreciat de altfel și membrii juriului celui de al IV-lea concurs al tinerilor artiști acordându-i scenografului un premiu. Și într-adevăr, expresivitatea acestui decor se datora unei concepții îndrăznețe a scenografului, care își propusese să apropie semnificațiile tragediei celor șapte deținuți de acelea ale marilor tragedii umane pe care istoria le-a consemnat din antichitate și pînă astăzi. Soluția a venit de la sine, scenograful îmbinînd într-o reușită fuziune plastică perspectiva (un cer imens, monumental, dincolo de două secțiuni ale gardului de sîrmă ghimpată) cu simbolul (o coloană antică, țîșnind ca o aripă albă în mijlocul scenei, pe care șerpuia, înfășurînd-o într-o stranie strînsoare, un fir negru de sîrmă ghimpată). În acest cadru era de așteptat ca evoluția celor șapte deținuți de la Auschwitz să capete cu fiecare scenă nebănuite pro-

porții dramatice, iar tragedia lor să atingă culmi de intensitate emoțională. Iată însă că după consumarea primului act, a cărui tensiune tragică a fost bine redată de interpreți, desfășurarea ulterioară a spectacolului căpătase o oarecare monotonie și în cele din urmă incertitudine.

De ce oare? Una din explicațiile ulterioare a fost aceea că regizorul n-a reușit să conducă interpretii până la proporțiile unor ample semnificații tragice sugerate de scenograf, altă explicație atribuia această incompatibilitate actorilor care n-au întreținut ei înșiși, într-o gradăție puternică, amploarea unui patos de asemenea sugerat de decor. Dar nici una, nici cealaltă explicație nu justificau decât în parte limitele spectacolului, pentru că în ansamblu ele făceau abstracție de corespondența reală a elementului scenografic la definirea sensurilor piesei. Era într-adevăr decorul pe deplin corespunzător acțiunii ilustrate? Nu cumva metafora plastică — excelentă în sine — a preluat și celelalte funcții ale spectacolului, sugerând spiritul tragediei din lagăr, și nu lagărul? Se pare că da. Altfel actorii nu s-ar mai fi pierdut în monotonie, n-ar fi devenit stângaci și rigizi uneori, în afara oricărui element care să le concretizeze obsesia detențiunii.

Așadar, aceluiași decor expresiv i se poate imputa o aderență incompletă la sugerarea semnificațiilor piesei sau, cu alte cuvinte, un caracter funcțional eronat. Înseamnă că nu tot ceea ce este expresiv este și funcțional?

Să mai luăm un exemplu. În spectacolul Teatrului de Stat din Galați cu piesa *Poveste din Irkutsk* există o scenă între Victor și Valia care declanșează întreaga reconstituire dramatică și care se repetă apoi în final. Eroii se întâlnesc pe neașteptate și-și mărturisesc în două cuvinte marea afecțiune care-i apropie. Cum a rezolvat-o regizorul? Undeva, în fundul scenei, apare silueta înăsprită a lui Victor, privește drept înaintea dincolo de rampă, spre un orizont îndepărtat, și o cheamă de acolo cu un strigăt impresionant, puternic, pe Valia; ea îi răspunde cu un strigăt tot atât de puternic, de lângă rampă, și face câțiva pași spre fundal; exact în

același timp înaintează și el energic spre rampă, dar mișcarea lor simultană nu duce la o apropiere, ci pur și simplu la o deplasare inversă în spațiu. Dacă adăugăm la asta proiecțiile de pe fundal, care sugerează și ele o permanentă mișcare ondulatorie, înțelegem motivele pentru care regizorul a rezolvat astfel această întâlnire a eroilor. În ansamblul ei scena era expresivă. Dar era oare și funcțional rezolvată? Nu cumva o asemenea compunere sincronizată venea în contradicție cu însăși ideea tabloului, care cerea să se sugereze aici discreția unei tandre destăinuiri? Și dacă-i așa, atunci la ce mai serveau mișcarea aceea în sens invers și pronunția *fortissimo* a cuvintelor?

Iată deci confirmată și de alte elemente ale unui spectacol ipoteza că *nu tot ceea ce este expresiv este în același timp și funcțional*. Dacă gradul de expresivitate al unui spectacol se poate deduce întotdeauna din corespondența sa cu textul dramatic, gradul de funcționalitate îl desprindem neapărat din aderarea acestei corespondențe la public. Și el este într-un tot valabil pentru valorificarea unei reprezentări teatrale, ca și pentru scenografia pe care o raportăm astfel, dintr-o obișnuință exclusivă.

Am fost în ultimul timp martorii unor diverse inovații în arta teatrală, martorii unor căutări inedite și îndrăznețe prin care regizori și interpreți încercau să exprime într-un limbaj nou și original idei și gânduri despre contemporaneitate. O serie de încercări în acest sens urmăreau să atribuie reprezentației teatrale un mai mare grad de eficacitate, o mai deplină penetrație la public, mai multă putere de convingere, într-un cuvânt, o capacitate mai vie de a stimula nu numai emoția spectatorului, dar și gândirea sa. S-a vorbit și se vorbește încă despre formula spectacolului agitatoric, înțelegându-se prin ea încununarea unei astfel de eficacități. Unele piese originale au adoptat chiar formule apropiate, înscriindu-se în circuitul genului ca debateri agitatorice, ca premise pentru un colocviu public pe care teatrul este chemat să-l întrețină. Toate aceste căutări și orientări nu sînt în ultimă instanță decît expresia uneia și aceleiași necesități de funcționalitate, pe

care orice reprezentație teatrală și-o revendică, pe care și-o revendică mai ales astăzi orice reprezentație menită a aduce publicului flacăra unui cuvânt înaripat, incandescența unui mesaj agitatoric.

Se poate vorbi deci și despre caracterul funcțional al unei reprezentații teatrale. Dar numai atunci când această reprezentație își propune să fie ceva mai mult decât un simplu act de transpunere. Există încă spectacole cărora nu li se poate imputa o prezentare falsă sau fadă, a ideilor textului; recunoști în desfășurarea lor ecoul artistic al reconstituirii tuturor intențiilor autorului; asști la o transpunere exactă și riguroasă, în spatele căreia ghicești un meritoriu efort de descifrare a particularităților piesei, a epocii și a obiceiurilor istorice, dacă e cazul; într-un cuvânt, -certificarea unei conștiințiozități desăvârșite. Și totuși, spectacolul nu te captează, nu te soliciță și nu te fură o clipă. El se desfășoară în afara ta, are o existență în sine și se încheie tot atât de corect cum a început, lăsându-ți o prezență de circumstanță.

Funcționalitate înseamnă puntea nevăzută dar traianică a unei supreme fuziuni cu publicul. Ea este deopotrivă expresia unor cerințe generale de educație artistică, cât și expresia unor exigențe speciale de formație ale oamenilor care bat astăzi la ușa teatrului. Înțelegînd-o ca pe o îndatorire, artistul se angajează într-o comuniune intimă cu sala, se adresează unui egal și unui nedespărțit, căruia îi dezvăluie secretul unor taine fără să aibă aerul că o face în prezența unui ignorant. El nu impune, ci soliciță; nu devine de aceea ostentativ, ci rămîne sincer; nu e sentențios, ci pur și simplu părtaş. Înțelegînd-o, artistul dovedește că a simțit nu numai textul (adică ceea ce spune), ci și publicul (deci *cui spune*). Nu este aceasta confirmarea saltului calitativ spre care arta sa năzuia din clipa primelor timide acumulări cantitative?

Există spectacole a căror expresivitate nu satisface cerințele publicului (pentru că realizatorii au avut o atitudine eronată față de mesajul încredințat), există de asemenea spectacole de o expresivitate oarecare, corectă, corespunzătoare (cînd realizatorii au o atitudine

de circumstanță față de mesaj) și există, în sfârșit, spectacole de o expresivitate, să-i zicem așa, cuceritoare (cînd atitudinea realizatorilor față de mesajul lucrării dramatice se confundă cu — ba chiar întrece — așteptările publicului). Dăm ca exemplu pentru prima spectacolul *Poveste din Irkutsk* de la Galați, pentru a doua spectacolul cu aceeași piesă de pe scena Teatrului de Stat din Bacău (regia Ariana Kunner-Ioanid), și pentru a treia din nou aceeași piesă, în montarea Teatrului Național „I. L. Caragiale” din București. Abia aici, cu acest ultim exemplu, se poate vorbi de funcționalitate.

Artistul este mijlocitorul unei întâlniri revelatoare: public și autor. Întîlnirea se desfășoară la el acasă, în incinta miraculoasă a unui amfiteatru. Pe vremea cînd această incintă avea într-adevăr silueta unui amfiteatru, întîlnirea era răsunătoare. „Reprezentările de teatru luau caracterul unor mari manifestări publice... (în Grecia antică, *n.n.*). Spectatorii îmbrăcați în veșminte de sărbătoare formau o mulțime exuberantă și tumultuoasă, gata să-și manifeste aprobarea prin aplauze puternice, prin strigăte entuziaste, prin chemări insistente”¹. Dar nu asistăm oare astăzi la consolidarea unui puternic curent de restructurare arhitectonică a sălilor de teatru, ca o reacție îndreptată împotriva limitelor „cutiei cu iluzii” pe care un spirit salonard a modelat-o în forma paralelipipedică pe care o cunoaștem? Și nu este asta expresia cea mai vie a impetuozității cu care artiștii vor astăzi să comunice cu publicul, antrenîndu-l la o dezbatere înflăcărată despre esența revoluționară a epocii noastre? Nu se justifică astfel toate încercările de împrosptărire a mijloacelor de expresie la nivelul unei sinteze cuprinzătoare, caracteristică contemporaneității? Tendințele de lărgire a orizontului spiritual și de amplificare a cîmpului de dezbatere au însoțit întotdeauna o ascensiune revoluțio-

¹ Ion Zamfirescu : *Istoria universală a teatrului*, vol. I, Antichitatea, ESPLA, 1958, pp. 32—33.

nară, și dacă ele se afirmă astăzi cu multă intensitate, în spiritul modernizării moștenirii antice de pildă, înseamnă că sintetizează cele mai progresiste năzuințe de democratizare a artei, pe care clasa muncitoare le revendică.

Una din căile cele mai fertile în această privință pare a fi aceea a spectacolului agitatoric. O bună parte din reprezentațiile teatrale ale ultimelor stagioni se recomandă în primul rând astfel, și însăși orientarea generală a unor puncte de vedere afirmate în nenumărate dezbateri preconizează superioritatea acestei căi. Dar poate fi considerat spectacolul agitatoric o simplă formulă artistică, care se deosebește, să zicem, de o altă formulă, tradițională? Evident că nu. Deosebirea pornește de la conținut, și dacă în această privință pozițiile noastre ideologice înaintate fertilizează, într-un proces evolutiv, afirmarea unui puternic conținut agitatoric, mijloacele menite să le exprime dobîndesc implicit o factură corespunzătoare. Însuși spectacolul este la rîndul lui un mijloc de exprimare vie. Și din moment ce conținutul spectacolului se conturează într-un sens agitatoric, nu poate fi vorba de o formulă agitatorică, ci pur și simplu de o formulă artistică, nu se folosesc pentru asta mijloace de expresie agitatorice, ci pur și simplu mijloace funcționale.

Invazia unor procedee care ilustrează prin repetate și zgomotoase plimbări ale actorilor prin sală un caracter agitatoric, chipurile (invazie perpetuată la un moment dar într-o contagiune dogmatică), este numai consecința unei înțelegeri greșite a imperativului agitatoric al unui spectacol, pe care unii realizatori s-au străduit și încăpățînat să-l desprindă din caracterul mijloacelor folosite. Ne reamintim aci o scenă dintr-un spectacol văzut la Botoșani, cu piesa *Cred în tine* (stagionea 1961—1962). Eroii (arhitecți proiectanți) se întîlnesc la un moment dat într-un birou; ea e soția lui, iar el o crede pur și simplu noua directoare a institutului, de care se îndrăgostește și căreia îi face avansuri. Fără să se divulge, soția se pretează la această substituție. În scena respectivă, în timp ce amîndoi discută proiectul unui nou oraș, gîndurile îi poartă spre viitor,

anticipînd înfăptuirea. E o scenă în care ficțiunea acționează de două ori : o dată, în raporturile dintre el și ea (substituire de persoană), a doua oară în raporturile lor cu un prezent îndepărtat (substituire de timp). În această scenă, interpreții de la Botoșani coborau nici mai mult nici mai puțin în sală, exprimînd acolo, în mijlocul asistenței, romantismul năzuințelor celor doi eroi. O simplă coborîre în sală și ficțiunea s-a risipit. A fost determinată această coborîre printre spectatori de conținutul scenei ? Nicidecum. S-a presupus că ea ar fi numai un mijloc de accentuare agitatorică a unor idei. Și asta într-un moment cînd în multe spectacole se întîlneau soluții asemănătoare, în virtutea cărora actorii se plimbau și discutau prin sală, fără ca textele autorilor să le ceară în această privință o cît de mică osteneală.

Înțelegînd deci caracterul agitatoric al unui spectacol prin valențele de această natură ale conținutului, descoperindu-le aici și sesizîndu-le astfel, mijloacele vor dobîndi implicit natura lor artistică funcțională, așa cum șuvoiul își află în vertiginoasa lui rostogolire, albia de neasemuită rezonanță. Contemporaneitatea însăși a unui spectacol este o chestiune de conținut. Cînd vezi de pildă un spectacol în care regizorul intervine cu ilustrații suplimentare față de text, pentru a-l adapta astfel actualității, și cînd aceste ilustrații nu ne dau nici o idee, măcar vagă, despre lumea înfățișată în piesă și despre ceea ce ar trebui să simțim noi, cei din sală, despre eventualele raporturi între *atunci* și *acum*, te întrebi în ce măsură răspunde la această necesitate ceea ce a rămas din reprezentație.

În *Cezar și Cleopatra* pe scena Teatrului Național din Iași (regia N. Al. Toscani), au existat două intervenții de acest fel : în prologul scris de autor și în epilogul adăugat de regizor. Prologul era susținut de doi interpreți, unul în rolul lui Ra, împăratul soarelui (adică însuși Bernard Shaw, cum sugerează textul) și celălalt în rolul autorului (adică... tot Bernard Shaw !). Epilogul aducea la rampă un soi de turist englez care zgîria ceva pe ruinele unui templu egiptean și exclama monosilabic „o la !”. Contemporaneitate ?

De altfel, contribuția fiecărui factor chemat să întregască o imagine caracteristică a realității într-un spectacol contemporan, confirmă sau nu această înțelegere. De pildă, spiritul cercetător al dramaturgului, care desprinde din fluxul evenimentelor acele împrejurări în măsură să definească mai limpede și mai sugestiv trăsăturile sociale ale omului de astăzi, complexitatea raporturilor sale cu mediul și semnificația noilor sale rosturi față de epocă. Fie exultând măreția și vigoarea acestor trăsături (așa cum își propun s-o facă Dorel Dorian în *De n-ar fi iubirile...*, Al. Mirodan în *Ziariștii*, Sergiu Fărcășan în *Steaua Polară*, Horia Lovinescu în *Febre* etc), fie stigmatizând josnicia unor manifestări meschine (așa cum încearcă Aurel Baranga, prin denunțarea și satirizarea unor tendințe retrograde de esență individualist-burgheză — mai de mult în *Mielul turbat* și recent în *Adam și Eva* ș.a.m.d.).

Cînd dramaturgul se lasă ispitit de echivocul unei împrejurări, cînd se orientează spre reflectarea ecourilor difuze ale unor astfel de împrejurări în conștiința unor oameni, cînd atribuie deci semnificație determinantă unei realități imateriale și absconse, devine prizonierul unor false probleme dramatice, care nu se justifică psihologic și nu se identifică ideologic cu oamenii și epoca pe care o trăim. Unul din exemplele acestea ni l-a furnizat lucrarea lui Radu Teodoru prezentată de colectivul timișorean la cel de al IV-lea concurs republican al tinerilor artiști, care a avut loc la sfîrșitul anului 1962: *Cazul studentului Lotreanu*. O înșiruire aridă de probleme, o involburare de replici în jurul unui „caz” care nu se mai dezvăluie cu nici un chip, pentru că autorul n-a urmărit să ne arate o dramă, ci să facă pur și simplu caz de o „dramă” — care ar fi trebuit să exprime „marea neliniște a secolului douăzeci”. Care neliniște?

Un aport însemnat îl aduce regizorul, a cărui capacitate de distribuire, îndrumare și omogenizare are un rol determinant. Uneori intervenția acestuia este solicitată la un nivel mult mai extins ca de obicei, fie pentru omogenizarea stilistică a unui text de factură difuză, fie pentru actualizarea semnificațiilor unei lucrări a cărei

corespondență cu prezentul este, în datele ei concrete, depășită.

Să ne aducem aminte de montarea spirituală și îndrăzneată a *Mielului turbat* pe scena Teatrului Regional București, aparținând regizorului Dinu Cernescu. Prezența regizorului în spectacol era viguros etalată, prin fiecare cuvânt rostit și fiecare amănunt folosit, dar ea era în același timp organică, impusă fiind de concepția nouă asupra piesei și cerută de modalitatea ei originală de exprimare scenică. Să ne amintim însă și încercarea de modernizare întreprinsă de un alt tânăr regizor asupra unui text — care de altfel se preta la asta —, prezentată cu prilejul aceluiasi concurs al tinerilor artiști: *Generalul și nebunul*, în interpretarea colectivului din Piatra-Neamț. Textul însuși, prin factura lui, impunea o intervenție regizorală activă, astfel încât spectacolul să poarte vizibil amprenta fanteziei lui proprii, originală și chiar exuberantă. Unul din textele care oferă regizorului „un rol” pe lista viitoareii distribuții, cerându-i să joace el însuși în spectacol, mai mult și mai inteligent decât ceilalți parteneri. Cornel Todea — regizorul spectacolului — a știut acest lucru și a conceput întregul spectacol ca o reprezentare ilară a unui circ atomic, a îngroșat desenul grotesc al personajelor satirizate, cu linii care depășeau însă contururile artistice, a dezlănțuit o muzică zgomotoasă și a indicat interpreților declanșarea unor apucături stranii, uneori patologice, alteori pur și simplu grosolane, și toate astea luate împreună erau motivate de necesitatea exagerării artistice pe care o cerea textul. Dar nimeni n-a înțeles nimic și prea puține momente înlesneau actorilor posibilitatea afirmării unor mijloace autentice de expresie, deși era și aici evidentă prezența regizorului în spectacol. Numai că era atât de evidentă, încât și-a trădat singură rațiunea, devenind o expresie a unei tendințe pur vedetiste.

Dar contribuția cea mai de seamă o are actorul, chemat să întruchipeze organic imaginea concretă a unui portret uman.

Să mai spunem că din exemplele celor mai moderne și contemporane spectacole nu lipsesc niciodată laurii

actoricești ? Să mai subliniem importanța acestui factor, funcția lui principală în actul creației scenice, funcție care ori de câte ori se substituie unei alte funcții prejudiciază însăși specificul teatrului ?

Atît pe scenele din capitală cît și pe scenele teatrelor din regiuni, actorii noștri beneficiază de condiții optime de dezvoltare profesională, avînd asigurate perspective clare ale unei orientări realiste, pe care întreaga mișcare teatrală de la noi o imprimă și o consolidează. Dacă nu întotdeauna rezultatele muncii lor satisfac exigențele, aceasta se explică uneori prin lipsa unui răgaz corespunzător de pregătire, alteori prin îndrumarea superficială și pripită din partea aceluia chemat să vegheze și să contribuie efectiv la îmbunătățirea continuă a măiestriei lor : regizorul. Pentru acei cărora le este proprie perfecționarea, care fac din arta lor o misiune socială și aprind în inimile spectatorilor o scînteie de emoție și înălțare, rezultatele nu rămîn fără răspuns.

Practica teatrală confirmă existența unui climat propice creșterii, cristalizarea unor tendințe și căutări creatoare, abordarea unor mijloace mai suple sau mai îndrăznețe de comunicare scenică, fixarea unor trăsături de personalizare și autodepășire, într-un cuvînt descoperirea unui limbaj propriu de exprimare, care, pentru o serie întreagă de nume intrate de curînd în circuitul opiniei publice, au fertilizat un stil și o concepție rodnică de interpretare. Tot astfel neglijarea perfecționării mijloacelor de expresie actoricească înlesnește practicarea, voită sau nu, a unor diverse manierisme, denaturează sensul unor portrete înfățișate și trădează de fapt o derută în gîndire.

Ultimele stagioni oferă cristalizarea unor trăsături de bază în dezvoltarea artei noastre teatrale. Abandonarea tendințelor învechite, renunțarea la diferite procedee de factură melodramatică, eliminarea covârșitoare a restului de rutină și schematism din practica unor oameni de teatru, nu este decît o confirmare a faptului că un conținut nou se impune astăzi, un conținut *calitativ* nou, care impune la rîndul lui o permanentă înnoire calitativă a mijloacelor chemate să-l exprime.

Spectacolele Teatrului de Comedie încep în foaier : publicul citește gânduri și reflexii despre eroii pe care îi va cunoaște, cercetează ilustrații ale vremii evocate sau ale locului autentic de inspirație, într-un cuvânt se pregătește să participe la o întâlnire care-l solicită ca interlocutor. Și desfășurarea spectacolelor de aici, ca și de pe alte câteva scene, are un pronunțat caracter mobilizator, antrenând publicul la o participare activă și la o înțelegere deplină a ideilor difuzate. Nu sînt simple reprezentații cu public, ci *pentru public*. Se joacă *Švejk în cel de-al doilea război mondial*, de Bertolt Brecht și spectacolul devine, cu zîmbetul nostru complice, un pamflet agitatoric la adresa manevrelor neonaziste occidentale. Se joacă *Oceanul*, de Al. Ștein, la Teatrul pentru tineret și copii, sau la Sibiu și reprezentația capătă o influență impresionantă asupra propriei noastre conștiințe, care își pune, sau va ști să-și pună de-acum, întrebări la fel de ascuțite despre logica raporturilor comuniste *cu cei ce ne înconjură*.

Sînt spectacole de valoare incontestabilă, agitatorice și contemporane, pe care publicul le înscrie în familia spirituală a propriilor sale preocupări. Nu este aceasta cea mai bună expresie a funcționalității unei reprezentații teatrale ?

Cele spuse pînă acum reprezintă doar jaloanele unei ipoteze. Practic, evident că lucrurile se definesc mai analitic, și după cum ne-a fost dat pînă acum să întîlnim o diversitate calitativă de la o reprezentație la alta, de la un teatru la altul, vom întîlni și de acum înainte. Evoluția mișcării teatrale în ansamblu, ca și evoluția individuală a unui artist nu este ferită de riscurile unor eșecuri ocazionale. Ceea ce ne-a interesat aici a fost mai ales o taină a procesului de creație care să ne înlesnească atît explicația împlinirilor, cît și a neîmplinirilor scenice. Și ceea ce ne-a determinat s-o facem a fost mai cu seamă entuziasmul stîrnit de aceste momente de înaltă desfătare estetică prilejuite de anu-

mite spectacole, ca și nedumerirea provocată de acele elemente anacronice din punct de vedere estetic. Ne-am întrebat de fiecare dată ce simte și ce înțelege publicul în clipa contactului său spiritual cu scena, și în ce măsură universul acela convențional și misterios i se dezvăluie pe de-a-ntregul sau, dimpotrivă, se învâluie în enigmă. Iată de ce am socotit că a preconiza o expresivitate de ținută contemporană spectacolului, înseamnă de fapt a-i preconiza funcționalitatea, și de ce socotim că funcționalitatea nu este unul și același lucru cu expresivitatea propriu-zisă. Conchidem deci că funcționalitatea se recunoaște prin modul de ordonare structurală a unei reprezentării în cadrul unei ambiante publice contemporane.

Evocându-l pe Stanislavski la repetiții, Gorceakov amintește următoarea întâmplare... Montînd în 1925 la Teatrul de Artă *Nunta lui Figaro*, Stanislavski respinse de trei ori schițele de desen ale pictorului Golovin pentru tabloul „nunții”. Motivul: schițele i se păreau exagerat de fastuoase. Atunci Golovin trimise o schiță extrem de simplă, care înfățișa doar trei ziduri albe acoperite cu o streășină de țigle roșii-gălbui, cerul albastru, o grămadă de butoaie și de lăzi într-un colț. Această schiță a fost acceptată imediat. Mai departe Gorceakov relatează: „Cînd mulțimea, în costume pitorești și elegante, cobora de pe scenă în sală, noi, care ne aflam la parter, ne-am dat îndată seama de efectul pe care-l plănuise pictorul decorator. Costumele viu colorate, sărbătorești, sclipeau în toate tonurile și străluceau ca niște pietre prețioase, pe fondul zidurilor albe, luminate de razele soarelui care scăpătau în asfințit. Toți știu că nu este cu puțință să urmărești ceremonia în această curte”. Atunci, interpretul contelui Almaviva, I. A. Zavadski, a pus o întrebare: „Dar eu unde mă așez?”. K. Stanislavski răspunde: „Asta-i treaba dumitale. Doar dumneata ești vinovat că i-ai gonit pe toți în această curte pentru orătării, așa că acum descurcă-te cum știi!”. Un regizor oarecare ar fi montat piesa în spiritul tradiției consacrate, întrecîndu-se cel mult în ceea ce privește strălucirea și verva ei spirituală. Tabloul nunții ar fi prilejuit apogeul acestei străluciri. Și,

bineînțeleș, un loc de seamă l-ar fi ocupat în acest tablou contele Almaviva, care prezidează ceremonia. Iată însă că Stanislavski respinge această tradiție. Pe Almaviva îl ignoră pur și simplu în scenă, iar decorului îi pretinde o maximă simplitate. Să ne mai întrebăm de ce? Pentru că Stanislavski a avut o concepție nouă asupra spectacolului și pentru că această concepție privea în exclusivitate cerințele unui anumit public. *Nunta lui Figaro* urma să devină un spectacol popular, în care rolul principal să-l joace însuși poporul, spre satisfacția și admirația oamenilor simpli din sală. Să ne întoarcem, cu complicitatea imaginației, în anul 1925 și să presupunem că asistăm la spectacolul montat de acel regizor oarecare. Ce i-am putea admira? Probabil, corectitudinea. Să mai presupunem că printr-un fericit concurs de împrejurări asistăm și la spectacolul lui Stanislavski. Aceeași piesă capătă dintr-o dată o expresivitate neașteptată, uimitor de nouă și cuceritoare. Cum explicăm această diferență? În primul caz avem de-a face cu o manifestare artistică obișnuită, care și-a propus să îmbrace în miraculosul veșmînt scenic un text dramatic. Strădania regizorului anonim s-a consumat doar între cele două elementare imperative: *ce* și *cum* exprimăm. În celălalt caz avem de-a face cu o manifestare artistică neobișnuită, care și-a propus să se adreseze prin intermediul aceluiași text dramatic unui anumit public. Miraculosul veșmînt scenic a căpătat o funcție, pentru că Stanislavski a adăugat strădaniei colective un al treilea imperativ: *cui exprimăm*. A fost o cerință de funcționalitate.

CLASICII NU VOR SĂ ÎMBĂTRÎNEASCĂ

Îmbrăcat în togă, în zale sau în mantie, personajul teatrului clasic reînvie sub luminile reflectoarelor și trăiește pe scenă, vorbindu-ne despre epoca în care s-a născut și în același timp despre idei și sentimente comune și nouă, celor care-l privim și-l ascultăm. Marii dramaturgi ai tuturor timpurilor au știut să surprindă în contemporaneitate ceea ce era mai profund, mai caracteristic, și tocmai prin aceasta nepieritor. Ne regăsim în setea de libertate a mîndrului Prometeu așa cum ni l-a descris Eschyl, credem ca și Faust în capacitatea omului de a cunoaște și a dobîndi fericirea, urîm întunericul asemenea Caterinei lui Ostrovski.

E deci firească dorința publicului de a vedea cît mai des pe scenă capodoperele literaturii clasice — piese care trebuie să constituie piloni ai educației estetice a spectatorului de teatru. În ultimii ani a crescut preocuparea teatrelor noastre pentru reprezentarea repertoriului clasic. Inițiative cum au fost *Orestia* de Eschyl la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, Festivalul de tragedie antică de la Teatrul Național din Iași, *Troienele* de Euripide la Teatrul Național din Craiova au reprezentat un început necesar de la care se poate porni spre căutări mai aprofundate în direcția unei interpretări cît mai autentice și totodată moderne a teatrului antic pe scenele noastre. Anul Shakespeare a prilejuit un mare număr de montări interesante, în stiluri variate, ale pieselor marelui Will. Sînt progrese care merită continuate cu perseverență.

Apariția mai frecventă a unor maeștri — ca George Calboreanu, Aura Buzescu, Ion Finteșteanu, Radu Beligan, György Kovacs, Eugenia Popovici și atîția alții — în roluri clasice de înaltă valoare și substanță ar avea o mare însemnătate pentru creșterea noilor generații de actori, pentru transmiterea vie a experienței, a tradițiilor realiste. Iar pe de altă parte, la rîndul lor tinerii trebuie să capete posibilitatea de a-și dezvolta mijloacele de expresie îndeplinind sarcinile complexe, de răspundere deosebită, ale marelui repertoriu clasic. Dacă ne amintim realizările obținute (uneori, chiar și în primii ani ai carierei actoricești) de Gh. Cozorici în *Hamlet* sau de Silvia Popovici în *Ofelia*, de Victor Moldovan în *Scapin* și de Liliana Tomescu în *Căsătoria*, de Ștefan Bănică în *Doi tineri din Verona* sau de Traian Stănescu în *Jocul dragostei și al întîmplării* (la Piatra-Neamț), de Emerich Schäffer în *Egmont* (la Timișoara), de Stela Popescu și Ileana Tarnavschi în *Chirița în Iași* (la Brașov), de Ion Pavlescu în *A douăsprezecea noapte* (la Craiova), ca să dăm numai cîteva exemple, se vede limpede că avem în mai toate teatrele țării, atît în București cît și în regiuni, artiști aparținînd tinerei generații capabili să ia pe umerii lor dificultățile interpretării operelor clasice fundamentale.

Firește, punerea în scenă a unor asemenea opere implică o mare răspundere, o grijă deosebită pentru calitatea artistică. Și poate că timiditatea unor teatre și a unor regizori în abordarea dramaturgiei clasice își găsește explicația și în faptul că n-a fost discutată îndeajuns o problemă esențială: cum trebuie jucați clasicii astăzi? Această problemă își poate găsi clarificări tot mai largi numai prin generalizarea experienței creatoare dobîndite de regizorii și actorii noștri, ca și a concluziilor ce se desprind din eșecuri.

De ce, la anumite spectacole, textele scrise cu sute de ani în urmă au sunat atît de vibrant încît au fost ascultate de public cu răsufierea tăiată? Și de ce ne plictisim uneori la spectacole cu capodopere consacrate de veacuri, predate în școală, admirate de toată lumea? De ce se întîmplă să căscăm la Molière, să moșăim la Caragiale,

să rămînem indiferenți chiar la tragediile neîntrecutului Shakespeare ?

Spectatorul care nimerea, de pildă, acum cîțiva ani la o reprezentație a *Cidului* de Corneille la Teatrul Național „I. L. Caragiale” asculta fără entuziasm versurile declamate exterior, însoțite de gesturi grandilocvente, cu accent de reverență și panaș. Montarea greoaie (regia Mihai Berechet) a vrut ca fiecărui dialog de cîteva minute să-i urmeze alte cîteva minute de întuneric, ca să apară sau să dispară un stîlp de carton. Și acțiunea înainta încet-încetinel, fără să se știe de ce și încotro.

Tînărul spectator, venit la teatru cu cea mai respectuoasă disponibilitate sufletească, se poate întreba, în asemenea cazuri, dacă n-a avut dreptate francezul care spunea spiritual : clasic este un autor pe care toți îl stimează dar nimeni nu-l citește.

Totuși, clasicii n-au nici o vină.

TEATRU-MUZEU ? NU.

După cum era și firesc, Teatrul Național „I. L. Caragiale” a dat, de-a lungul anilor, o serie de exemple remarcabile în realizarea unor spectacole clasice de înaltă ținută, de la *Trei surori* pînă la *Revizorul* sau *Bădăranii*, care s-au bucurat de elogii chiar și în patria autorilor. Din păcate însă, tot Naționalul ne-a oferit un *Regele Lear* lipsit în mare parte de măreția umană a textului shakespearian, o montare prea exterioară a *Furtunii* lui Shakespeare, iar mai recent un *Macbeth* care încerca să ne impresioneze mai ales prin dansurile stranii ale vrăjitoarelor și prin viziunile supranaturale ale eroilor principali. Acestea au fost spectacole meșteșugărești, vădînd chiar, uneori, sub anumite aspecte, un bun meșteșug tehnic. În concepția lor nu se vedea însă că s-ar fi pornit de la întrebarea : ce urmează să spună acest spectacol oamenilor de astăzi ?

Merite în reprezentarea operelor clasice — dacă n-ar fi să amintim decît *Pădurea* de Ostrovski sau *Cum vă place* de Shakespeare — și-a cîștigat și Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”. Concepția lui *Hamlet* la acest teatru

(direcția de scenă Ion Olteanu) a fost însă învechită : s-a pus accentul pe o mișcare scenică agitată, al cărei sens rămânea uneori greu de înțeles, și chiar pe artificii anacronice („fantoma” vorbea la megafon din trei puncte diferite ale scenei etc.). Caracteristică era și concepția plastică a spectacolului. Decorul strivea pe actori, iar întunericul din scenă îi ascundea de ochii publicului. Nu se desprindea din spectacol mesajul profund și luminos al luptei pentru libertate care sparge zidurile mucegăite ale feudalismului. Gîndirea lui Hamlet, atît de limpede pentru omul contemporan, a fost umbrită de elementele secundare ale acțiunii, dintre care unele apar astăzi desuete, melodramatice.

Marii regizori și animatori ai teatrului contemporan au pornit de la ideea că operele clasice se joacă și astăzi pentru că au de spus ceva omului contemporan, iar nu ca piese de muzeu. „Cum să facem o piesă să trăiască în zilele noastre, iată ce este hotărîtor pentru noi”, spunea Max Reinhardt. „Regizorul lucrează cu trei elemente, scrie Peter Brook : textul, publicul și mediul, iar dintre acestea numai primul este constant”.¹ G. Tovstonogov e de asemenea de părere că, punînd în scenă o piesă clasică, regizorul trebuie să țină seama deopotrivă de doi factori : pe de o parte de text, iar pe de altă parte de publicul actual. „Ce din trecut trebuie păstrat în spectacolul despre trecut ? spune el. Evident, numai ceea ce este important pentru desfășurarea piesei, ceea ce va fi de înțeles, ceea ce poate fi explicat.”² Roger Planchon compara foarte sugestiv operele classicilor cu o mitologie din care culegem imagini menite să ne oglindească pe noi înșine, cum procedau poeții antici inspirîndu-se din mitologia greacă.

Unii mai confundă realismul și fidelitatea față de text cu reconstituirile documentare plate, care, cu o scrupulozitate arhivistică, încearcă să ne ofere piesa — ca într-o cutie de conserve — așa cum ea se va fi repre-

¹ *Directors of Directing*, Indianapolis, 1963, p. 423.

² *Teatr*, nr. 2, 1960, p. 54.

zentat în urmă cu decenii sau secole. Dar teatrul nu este un muzeu. Piese clasice trebuie jucate astfel încât să spună cât mai mult spectatorului din zilele noastre. Prin ce trăiește și azi o lucrare clasică ?

UN „NUMITOR COMUN“ ATEMPORAL ? NU.

S-a încercat să se găsească drumul spre fondul etern al unor opere clasice, reducându-le la o temă „general umană“, pe deasupra timpului și spațiului.

Am asistat astfel, la Teatrul Național din Iași, la un spectacol cu *Romeo și Julieta* în care regizorul (Val Mugur), după propria sa declarație, nu căuta decât să reînvie „veșnica poveste“ : „un băiat iubea o fată și părinții nu-i lăsau...“ Interpretarea Julietei dovedea resurse certe de gingășie și sinceritate ; la rîndul său rolul lui Romeo a fost jucat cu căldură. De ce, totuși, spectacolul se desfășura într-o notă generală minoră, nu zguduia, nu degaja senzația răscolitoare a unei mari drame omenesti ?

Piesa, scrisă în anul 1594, poartă amprenta stilului epocii sale, iar nouă ni s-a transmis și încărcată cu exagerările romantice ale secolului trecut, care a dat o importanță exclusivă intrigii strict amoroase. Au intrat în tradiția interpretării acestei piese excesele de „vai“ și „ah“, expresiile și gesturile grandilocvente. Regia spectacolului de la Iași rămînea întru totul tributară acestei false tradiții. Povestea de dragoste a celor doi tineri se scurgea lin, legănat. Ei erau parcă desprinși de frământările vieții din jurul lor, pluteau în imperiul încîntător și netulburat al dragostei. În atmosfera senină creată pe scenă, dușmănia celor două familii rămînea undeva, pe al doilea plan. De aceea, deznodămîntul tragic apărea lipit, brodat din coincidențe artificiale, nu ca urmare firească a conflictului.

Cu ochii spectatorului de astăzi, eliberat de sentimentalismul dulceag al romantismului secolului al XIX-lea, piesa nu ni se pare doar un imn închinat iubirii, ci un avertisment împotriva urii izvorîte din prejudecăți. Și sîntem astfel mai aproape de Shakes-

peare. E semnificativ, de pildă, că Romeo nu este nici-
decum un amoretz „ideal” ci unul destul de nestator-
nic. Părintele Lorenzo îl dojenește pe bună dreptate
de a-și fi schimbat prea repede obiectul dragostei :

„O vorbă goală doar ți-era iubirea”.

Se arată însă gata să-l ajute de astă dată,

*„Căci poate prin această legătură
A celor două neamuri, vechea ură
Se va topi în noul tău amor”.*

Ne apropiem astfel de adevăratul miez filozofic al
piesei. Iubirea întemeiată pe spontaneitatea, prospeți-
mea sentimentelor e opusă dușmăniei întărite de tra-
diții închistate. Sub semnul acestui conflict se dezvoltă
dragostea lui Romeo și a Julietei, încă din prima clipă.
Fiorul ce-i atrage irezistibil unul spre celălalt li se în-
fățișează totodată ca un trist blestem. Fiecare pas care
îi apropie încalcă în chip strigător tot ce a fost până
atunci pentru ei — și pentru familiile lor — moște-
nire sacră și lege de fier. Victoria dragostei lor e smulsă
cu prețul unui continuu zbucium, care dă tragism întregii
piese, nu numai finalului. Între chemarea firească a
dragostei și granițele nefirești — impuse de o veche
mentalitate — ale onoarei, datoriei și blazonului fami-
lial, în sufletele celor doi eroi se dă tot timpul o luptă
dramatică, dureroasă, care atinge paroxismul când
Romeo îl ucide pe Tybalt. Dar încă de la cea dintâi în-
tâlnire, aflînd că Julieta aparține neamului Capulet,
Romeo intuiește nenorocirea :

*„Ah, viața mea zălog în mâini dușmane !
Cum voi putea s-o mîntui de blestem ?”*

Iar Julieta, la vestea că Romeo e un Montague, în-
cearcă aceeași deznădejde :

*„Trist zorile iubirii-mi începură,
Căci, vai ! Sînt osîndită să iubesc
Pe omul ce-s datoare să-l urăsc”.*

Numai în aparență cei doi tineri cad victimele unor coincidențe fatale. În realitate, iubirea lor se zbate permanent în plasa unor relații menite s-o stranguleze, iar piesa lui Shakespeare e un protest vehement împotriva acestor relații devenite prea înguste pentru omul Renașterii. Fără înțelegerea și punerea în evidență a acestui conflict, un spectacol cu *Romeo și Julieta* nu poate — azi mai ales — dobândi o largă perspectivă socială și umană.

În spectacolul cu *Hangița* de Goldoni, la Teatrul Național „I. L. Caragiale” (regia Sică Alexandrescu), piesa a fost redusă de asemenea la o schemă așa-zis „etern-valabilă”, pierzându-și semnificațiile social-istorice. Caracterul ascuțit al satirei sociale care, tot în regia lui Sică Alexandrescu, a făcut triumful *Bădărașilor* în țară și peste hotare, a fost aici abandonat.

După cum se știe, *Hangița* e una dintre lucrările cele mai reprezentative pentru trăsăturile așa-numitei „reformă a lui Goldoni”. În locul obișnuitelor personaje, la început pline de viață, dar acum învechite, înțepene, a *commediei dell'arte* — niște bătrâni ridicoli cum ar fi Doctorul și Pantalone, doi tineri aristocrați care se iubesc, servitorii Arlechin și Colombina ș.a. — apar aici alte chipuri care se opun. O nobilime coruptă, superficială, formează obiectul ironiei necruțătoare a lui Goldoni: ramolitul marchiz de Forlipopoli, exponent al unei aristocrații ruinate dar grandomane, îmbogățitul Albafiorita, care și-a cumpărat titlul de conte și e convins că totul se poate cumpăra cu bani, îngîmfatul cavalier de Ripafratta, care socotește că se poate purta grosolan față de femei de condiție socială „inferioară” — cum ar fi hangița sau actrițele. Și cine cutează să-și bată joc de măriile lor, de luminățiile lor, de toți acești „ilustrissimi” seniori? O femeie simplă, o hangiță, pe care contele își închipuie că ar face-o fericită cu banii lui, căreia cavalierul, la început, îi vorbește răstit, de sus, iar marchizul îi oferă ca pe o mare favoare „protecția” lui.

La Teatrul Național, în acest rol, tînăra actriță Sanda Toma a dovedit calități remarcabile. Ea a avut pe scenă un farmec personal, a fost spontană, dar nu su-

perficială, știind să dea gesturilor, cuvintelor o intonație, un substrat. De aceea jocul ei, rămânând firesc, neforțat, a dobândit interiorizare, spiritualitate, trăsături absolut necesare Mirandollinei pentru a fi nu numai cuceritoare, dar și subtilă, fin ironică în verva cu care-i răsuște pe degete pe nobilii ei admiratori.

Interpreta principală e, deci, aceea care trage sforile întregii intrigi, și le-ar fi tras cu deplin succes dacă însăși sforile pe care i le-a pus în mâini regizorul — prin felul cum au fost reliefate diferitele laturi ale intrigii — n-ar fi fost cu mult prea subțiri. Pentru că în concepția ce stătea la baza spectacolului, Mirandolina nu era femeia din popor care își bate joc de niște nobili orgolioși, ci era prezentată ca „eterna” femeie cochetă, ale cărei farmece au fost, sînt și vor fi în veci irezistibile pentru reprezentanții sexului „tare”. Satira suculentă și incisivă a lui Goldoni a fost lăsată în mare măsură să se risipească, pe primul plan fiind împinse elementele „picante” ale intrigii.

Concepția regizorală a spectacolului corespundea și unor aprecieri asupra piesei, formulate în programul de sală. „Întreaga comedie este în esență o gradație psihologică — măiestrită a sentimentului dragostei. Fiecare personaj este individualizat prin reacțiunea la acest sentiment deosebit, resimțit de fiecare”. Nimic nu ni se pare însă mai fals decît a-i considera pe marchizul Forlipopoli sau pe contele de Albafiorita veritabili îndrăgostiți. Nu este limpede, pentru oricine citește piesa cu atenție, că aceștia urmăresc numai o aventură trecătoare? Ripafratta este și el tentat de o aventură — nimic mai mult. Dacă ar fi altfel, dacă acesta ar fi sincer îndrăgostit, purtarea Mirandollinei ar fi de un cinism condamabil. Evident, nu-i așa. Felul cum iscușita hangită îl duce de nas pe cavalier nu ne poate stîrni decît rîsul. Din păcate, regizorul a luat această dragoste în serios și a făcut din ea esența comediei.

Femeie „practică” și „pozitivă” (spre deosebire, pare-se, de acești sentimentali „îndrăgostiți”), Mirandolina e, după părerea exprimată în același program, o „rațională care, în final, fiindu-i frică de pasiunile pe

care le dezlănțuie, se retrage lângă cel care reprezintă nu aventura, ci bunul simț și viața calmă, cotidiană. De fapt, Mirandollina nu alunecă nici o clipă pe o pantă periculoasă, ea urmărește foarte lucid să se răzbune pe Ripafratta pentru purtarea sa necioplită și încetează nu de „frică”, ci pentru că și-a atins țelul. În spectacol, nobilii — și mai ales Ripafratta — au dobândit o aureolă de îndrăgostiți pasionați, pe când vesela dar cinstita hangiță apărea oarecum ca o femeiușcă flușturistică și răutăcioasă. Raportul de valori se modifica astfel substanțial, ba chiar ajungea să se inverseze, căci în final Ripafratta era cel care cerea socoteală, furios și demn, pe când — dacă s-ar fi respectat spiritul textului — ultima apariție a cavalerului ar fi trebuit să-l acopere definitiv de ridicol.

A dezvălui ceea ce rămîne viu și actual în capodoperele literaturii dramatice nu înseamnă nicidecum a le reduce la o schemă atemporală, la o abstracție „general-umană”, eliminînd fondul social, conținutul de idei, adevărul concret-istoric al caracterelor. Pe de altă parte, a le transpune într-o viziune scenică actuală nu înseamnă nici a le aplica mecanic, simplist schema relațiilor de clasă specifice epocii noastre, a-l transforma pe Harpagon în Unchiul Sam.

Problema care se pune este de a-i apropia pe clasici de zilele noastre, fără a denatura conținutul de idei al operelor, stilul propriu autorului.

INOVAȚII FORMALE ȘI ARBITRARE? NU.

Fără îndoială, că însuși gustul și stilul de interpretare evoluează de la o epocă la alta și aceasta se reflectă în mijloacele scenice folosite. Azi jucăm anumite opere clasice mai simplu, mai laconic, privind cu detașare retorismul sau naivitățile specifice unor epoci îndepărtate. Scenografia are și ea o linie mai lapidară, mai stilizată. Nu ne putem rezuma însă la „modernizări” de ordin formal și cele mai valoroase experimente din ultimii ani tind tocmai spre o contemporaneitate de substanță.

Este, de pildă, firească tendința unor regizori contemporani de a acorda o atenție deosebită corului în montarea tragediei antice. Nu numai pentru că acest personaj colectiv, exponent al „cetății”, se apropie de ideile noastre despre solidaritatea umană, dar și pentru că, din punct de vedere strict artistic, mobilitatea corului sporește dramatismul acțiunii, amplifică semnificațiile ei, așa cum le receptăm cu sensibilitatea noastră de astăzi. Participarea activă a corului la evenimentele tragice a contribuit, într-o serie de spectacole, la sublinierea umanismului ce stă la baza capodoperelor vechi grecești. De aceea ne putem întreba: reprezentând personajele corului ca pe niște siluete tăiate în piatră, înțepenite în atitudini hieratice, regizorul și scenograful Mircea Marosin, în *Oedip-Rege*, a adus oare mai aproape de noi atmosfera epocii, a găsit oare mijlocul de a ne sugera convingător, într-o accepție modernă, ecoul tragediei în rîndurile colectivității? Și nu vine această soluție în contrast cu alte elemente ale spectacolului, cum ar fi chiar interpretarea foarte umană, sinceră, pe care actorul Ion Dichiseanu a dat-o eroului principal?

Regizorul își manifestă poziția față de text nu numai prin replicile sau ideile pe care le reliefează, dar și prin stilul pe care îl adoptă. A găsi ecoul contemporan al piesei nu echivalează cu a ignora particularitățile stilistice ale autorului și ale epocii sale. Otto Brahm exagera fără îndoială când (în pledoaria sa pasionată pentru realism) ajungea la afirmația că stilul firesc-cotidian propriu realismului de la sfîrșitul secolului XIX ar fi deopotrivă valabil — la epoca dată — pentru reprezentarea lui Shakespeare, Schiller, Sofocle sau Kleist. Pe de altă parte, faptul că la noi, în ultimii ani, au fost obținute succese în interpretarea modernă a unor piese clasice prin folosirea grotescului, nu înseamnă că grotescul e aplicabil peste tot. Dandin-ul lui Planchon a surprins și a adus ceva nou tocmai prin încălcarea tradițiilor care mergeau spre caricatură. Radu Penciulescu a realizat o *Casă a inimilor sfărîmate* foarte actuală, într-o montare întemeiată pe firescul deplin al situațiilor și caracterelor și atenuînd unele dintre sugestiile simbolice —

azi destul de greu accesibile — existente în piesă. Nu e vorba deci de a aplica textului o formulă exterioară, ci de a găsi în substanța lui temele și imaginile contemporane, de a-l redescoperi în lumina timpului nostru.

Spre o asemenea redescoperire s-au angajat, de pildă, experiențele shakespeareene ale lui Liviu Ciulei sau Lucian Giurchescu. Principalul merit al acestor experiențe a fost, cred, de a se fi opus în mod hotărât unei viziuni dulceag-sentimentale și grandilocvente — care nu e, probabil, decât ecoul înțepenit și fals a ceea ce va fi fost reprezentarea lui Shakespeare în epoca teatrului romantic — și de a fi propus în schimb imaginea proaspătă a unui Shakespeare robust, cu un umor plin de vitalitate.

Una din cele mai interesante încercări din ultimii ani de a trata un text clasic în spirit contemporan a fost *Cum vă place* de Shakespeare, în regia lui Liviu Ciulei, la Teatrul „Lucia Sturdza Bălandra”. Regizorul a înlăturat cu curaj clișeele și prejudecățile, urmărind o idee: aceea de a reda piesei caracterul ei popular, propriu lui Shakespeare și accesibil mai mult ca oricând epocii noastre.

O calitate a spectacolului a constituit-o folosirea plină de măiestrie a grotescului, atât în jocul actoricesc, cât și în costumație și decor, pentru a da o imagine satirică a aristocrației și moravurilor ei. Rezultatele artistice au fost remarcabile acolo unde regia a rămas consecventă cu sine. Au rămas, de pildă, în memoria spectatorilor, scenele pline de umor, de la curtea regelui, prezentarea grotesc-somptuoasă a suitei, a curtenilor. Dar în spectacol s-au manifestat și șovăieli, amestecuri de stiluri. Ne-am putea referi, de exemplu, la introducerea unui balet idilic, pastoral, sau la utilizarea arbitrară a măștilor, aplicate numai unora dintre personajele „negative” — diferențiere nejustificată artistic și care a dus în cele din urmă la lipsa de precizare a unor caractere, a locului unor personaje în acțiune.

Ampla discuție organizată de revista *Teatrul* în jurul spectacolului a subliniat pe larg calități și cusururi. Meritul ei a fost mai ales că a pus în atenția opiniei publice problema interpretării contemporane a clasi-

cilor. Discuția a subliniat, în esență, că un spectacol contemporan trebuie să îmbine fidelitatea față de text cu capacitatea de a răspunde cerințelor estetice ale publicului din zilele noastre.

SECRETUL TINEREȚII

Însușirea de a răspunde unor cerințe ale contemporaneității este cuprinsă în însăși substanța operei clasice. Altminteri, ea n-ar fi înfruntat timpul. Și o jucăm azi tocmai pentru acest miez viu, iar nu pentru elementele perimate care îl pot înconjura ca o coajă uscată. Să avem îndrăzneala să îndepărtăm coaja, dacă ea ne împiedică să gustăm din plin conținutul.

Aceasta nu înseamnă, desigur, a denatura esența reală a piesei și a o înlocui cu ceva inventat și absurd, ci a valorifica semnificațiile actuale pe care textul le conține, dezbărîndu-l cu curaj de aceea ce apare azi desuet sau neinteligibil. Într-o serie de cazuri, regizorul are nu numai dreptul, dar și datoria să-și manifeste spiritul critic față de punctul de vedere al autorului, să înfățișeze întâmplările de pe scenă nu cu ochii trecutului, ci cu ai prezentului.

La Teatrul de Stat din Timișoara s-a prezentat *Îmblînzirea scorpiei* (*Femeia îndărătnică*) în regia lui I. Maximilian și D. R. Ionescu. Un spectacol în general bun, scoțînd în evidență înfruntarea dintre caracterele robuste, leale și ipocriții, prefăcuții și plîngărețele vremii lui Shakespeare. Dar în final, Catarina ieșea la rampă și adresa sălii, *publicului de astăzi*, cu toată convingerea, apelul la supunerea necondiționată a femeii față de bărbat. E' oare întemeiată o asemenea interpretare? Putem oare privi acest pasaj al piesei ca un mesaj adresat contemporanilor?

După cum se știe, piesele lui Schiller, apropiate timpului nostru prin conținut, prin ideile lor de libertate, au și destule accente retorice, care ne apar azi depășite. Punînd în scenă *Maria Stuart* la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, regizorul Miron Niculescu a tins spre un stil de interpretare mai sobru, eliminînd (par-

tial) și atenuînd grandilocvențele textului. El a construit un spectacol întemeiat pe jocul actoricesc, pe caractere. Rolurile celor două regine au fost interpretate de două actrițe aflate în plinătatea talentului și a mijloacelor lor scenice. Dina Cocea a compus excelent portretul unei Elisabete trufașe, cu priviri piezișe și buze subțiri. Irina Răchițeanu, cu admirabil simț al măsurii, a dăruit Mariei Stuart acea demnitate în suferință pe care i-o atribuie Schiller — a cărei simpatie romantică se îndrepta din principiu spre victimă. Dina Cocea ne-a arătat o femeie care-și savurează victoriile cu un zîmbet viclean, ascunzîndu-și meschinele mașinații sub masca îndatoririlor împovărătoare de regină. Din rivala ei, Irina Răchițeanu a făcut o ființă mai emotivă, incapabilă să-și rețină clocotul urii. Frămîntarea Elisabetei în ceasurile hotărîtoare pentru executarea sentinței ucigașe a fost redată cu intens dramatism. Drumul Mariei spre eșafod a dobîndit, consecvent aceleiași concepții schilleriene, o solemnitate îndurerată.

S-ar putea discuta dacă, dintr-o perspectivă contemporană, realizatorii spectacolului n-ar fi fost îndreptățiți să adopte o poziție mai critică față de viziunea romantică a piesei. Merită oare Maria Stuart compasiunea noastră? Și putem accepta fără rezerve entuziasmul lui Mortimer, legat în fond de combinațiile spionilor papali? Eu cred că nu. Într-un articol din revista „Teatrul” regizorul Miron Niculescu sublinia, de altfel, că însuși Schiller conturează un portret destul de defavorabil al captivei, nelăsînd „nici un dubiu că dacă împrejurările ar fi fost altele, Maria ar fi fost la fel de crudă și despotică față de rivala ei”. În ce măsură însă, și cum, se poate arăta acest lucru pe scenă? Spectacolul la care ne-am referit lasă această problemă deschisă.

Vorbind despre punerea în scenă a *Bătăliei vieții* și referindu-se la felul cum era tratată aci tema morții, Stanislavski sublinia că „acesta este unul din cazurile în care actorii și regia au dreptul să nu fie de acord cu autorul în aprecierea evenimentelor, pornind de la concepția lor despre spectator și despre epoca lor proprie. Pe timpul lui Dickens — continua Stanislavski

— sentimentalismul era pretutindeni la modă, în literatură și artă. În romane și în piese, scriitorii se străduiau să treacă pe planul al doilea tema morții, acoperind-o cu lirism, cu tristețea mic burgheză, cu sentimentalism. În zilele noastre, avem dreptul să vorbim despre moarte ca despre un eveniment serios, bărbătesc. Pentru noi nu este important faptul fizic al morții, ci pentru ce anume, în numele cărui ideal își jertfește omul viața și piere.”¹ Stanislavski cerea regizorului să interpreteze contemporan o lucrare clasică nu modificând-o la întâmplare, arbitrar, nu alterând-o, ci exprimând în spectacol poziția oamenilor înaintați de astăzi, *ideile* înaintate ale timpului nostru.

Țin să insist asupra faptului că cele spuse mai înainte nu înseamnă nicidecum o pledoanie pentru masacrarea textelor clasice. O piesă care prin conținutul ei propriu nu spune nimic omului de azi, pur și simplu nu are de ce să fie pusă în scenă. Dar, după cum se știe, capodoperele literaturii dramatice — ca și toate valorile artistice autentice — au însușirea de a-și păstra, de-a lungul veacurilor, miezul de adevăr, puterea de a transmite emoționant idei generoase. Tocmai acest miez de adevăr trebuie pus în deplină valoare, trebuie să capete strălucire pe scenă, întâlnindu-se în mod fericit cu atitudinea, cu concepțiile înaintate ale epocii actuale.

În acest sens, printre cele mai îndrăznețe și mai originale experimente s-au numărat spectacolele shakespeareene ale lui Lucian Giurchescu (*Doi tineri din Verona*, *Comedia erorilor*, *Nevestele vesele din Windsor*). Regizorul a propus soluții menite să redea hazul și strălucirea acestor comedii în forme cât mai accesibile publicului de astăzi. El este împotriva reproducerii inerte, „arheologice” a unor epoci apuse, vrea ca spectatorul să urmărească și să guste pățaniile lui Falstaff, ori ale celor doi Antipholus, cu aceeași veselie pe care o vor fi stîrnit aceștia la vremea lor, să ajungă pe căile cele mai directe la miezul mereu viu al pieselor respective. În acest scop el a recurs, de pildă, în cazul *Comediei*

¹ N. Gorceakov, *Lecțiile de regie ale lui Stanislavski*, ESPLA, 1955, p. 135.

erorilor, la o adaptare care ne permite să cunoaștem de la început, din gura interpreților, sursa peripețiilor ce vor urma; și tocmai faptul că se joacă „cu cărțile pe față” sporește comicul situațiilor. Pe de altă parte, regia nu a mers pe linia unor „efecte” (care puteau tenta), ci a știut să descopere, să valorifice și să dezvolte implicațiile mai substanțiale ale piesei, dând replicilor o adresă satirică precisă și caracterizând complex personajele.

În spectacolul *Nevestele vesele din Windsor*, Lucian Giurchescu a eliminat unele părți din text, imprimând acțiunii un ritm mult mai rapid, combinând mai multe scene și obținând astfel un comic inedit. Totodată, el a dat unor personaje caracterizarea mai critică pe care ne-o permite, sau chiar ne-o impune, distanțarea în timp. În privința interpretării moderne, nearhaizante, revelația spectacolului a constituit-o, fără doar și poate, creația lui Dem. Rădulescu în rolul burghezului Ford. Actorul n-a pus accentul pe comicul de gesturi sau de situații, ci ne-a făcut să râdem de gândirea obtuză a lui Ford, de mărginirea acestuia. Cele câteva izbucniri impulsive ale personajului, momentele în care el se adresa, disperat, publicului, stârneau ilaritate deoarece ele veneau în urma unei investigații psihologice mai profunde, executate cu un umor sec și pătrunzător. Aceleași tratări neprăfuite a textelor shakespeareene i-a slujit scenografia amuzant stilizată, datorată lui Dan Nemțeanu (*Nevestele vesele*) ori Sandei Mușatescu (*Comedia erorilor*).

Căutările regizorale ale lui L. Giurchescu în realizarea *Nevestelor vesele din Windsor* n-au fost lipsite și de aspecte discutabile. Foarfeca regizorului a intrat uneori prea adânc în text, eliminând și momente importante. N-am regretat că s-a scurtat mult din tabloul final al dansului zînelor și satirilor, plin de referiri la legende nefamiliare publicului nostru; dar primele scene din actul I, în care facem de fapt cunoștință cu Falstaff, cu obrăznicia și cu micile sale tâlhării, și totodată observăm considerația de care el se mai bucură în fața unui negustor ca Page — acestor scene li se resimte lipsa. Scoaterea unui personaj secundar, ca bir-

tașul de la „Hanul Jartierei“ n-ar fi, poate, o prea mare pierdere ; am fi vrut, însă, să-l vedem pe Falstaff tronînd în mijlocul micii sale cete de spadasi jerpe-liți — acel faimos trio format din Pistol, Nym și Bardolph, care a fost pe nedrept estompat în spectacol. Totuși, dacă experimentul lui Giurchescu a cuprins și asemenea exagerări, linia principală pe care el a mers mi se pare deschizătoare de rodnice sugestii.

Adoptarea unui stil modern de interpretare impune deseori reconsiderarea unor relații între personaje, reliefarea unor momente și estomparea sau chiar eliminarea altora. Pe de altă parte, traduceri greoaie, arhaizante, ale unor piese clasice devin deseori o piedică în calea unei tratări contemporane. Apare, cred, de aceea, cu atît mai justificată folosirea în anumite spectacole a unor traduceri mai libere sau a unor adaptări, în care lungimi sau pasaje greu inteligibile azi să fie înlăturate. Vilar și-a permis să modifice chiar construcția lui *Mercadet*, să inverseze momentul, să facă tăieturi sau să adauge unele scene, păstrînd însă neștirbit sensul piesei lui Balzac, caracterele și conflictul ei. În amintirea noastră e încă viu excelentul spectacol — cu caracter programatic — prezentat de I. Zavadski cu *Nevestele vesele din Windsor*. Cu toate intervențiile regizorului, textul shakespearian n-a fost cîtuși de puțin falsificat ; dimpotrivă, i s-a redat savoarea, caracterul popular, prospețimea. Shakespeare s-a apropiat de noi. Am uitat că ne despart 350 de ani. L-am ascultat vorbindu-ne ca un contemporan despre lucruri pe care le cunoaștem, am rîs împreună cu el de moravuri pe care le dezavuăm. Subliniind că a căutat să reproducă spiritul lui Shakespeare, Zavadski a înlăturat din text ceea ce nu se înțelege, ce nu este accesibil spectatorului de astăzi.

Acestea sînt experiențe, modalități. Nu e vorba de a le copia sau de a le lua ca rețetă. Ceea ce cred că trebuie reținut în primul rînd, este preocuparea de a dăruî unei opere clasice, în spectacol, autentică sa rezonanță actuală.

Am reîntîlnit o astfel de preocupare în spectacolele teatrului din Pireu cu tragediile lui Sofocle și Euripide.

Regizorul Dimitrios Rondiris a păstrat ținuta solemnă, simplitatea maiestuoasă pe care o va fi avut reprezentarea tragică pe vremea creatorilor ei, împletind-o cu un joc modern, cu o sinceritate a trăirii corespunzătoare sensibilității spectatorului din epoca noastră. Participarea vie a corului la întreaga desfășurare a acțiunii amplifică semnificațiile textului, sublinia ecoul lor în mijlocul colectivității. Corul nu era doar un comentator; el suferea alături de Electra sau dădea sfaturi Medeei, tremura de emoție, de spaimă, de durere, până la a face corp comun cu eroina — ca în acel bocet de neuitat din *Medeea*, care ridică expresia unei adânci suferințe pe treapta sublimului. Corul, așa cum l-a folosit Rondiris, era parcă exponentul umanității solidare, al unei umanități unde nu-și are locul indiferența și unde marile idei sînt trăite și simțite cu o înaltă distincție.

Între o asemenea tratare contemporană și fidelitatea față de text nu există nici o contradicție, pentru că ea face apel tocmai la ceea ce însuși textul are mai viu, mai proaspăt și nepieritor. Și dimpotrivă, atunci cînd viziunea contemporană lipsește, cînd piesa e „reconstituită” muzeal pe scenă, ea este de fapt denaturată, tâlcurile ei profunde dispar.

Iată de pildă un spectacol de acum cîțiva ani cu *Scoala femeilor*, la Galați (regia Ion Bologa). După cum se știe, în această piesă Molière își bate joc de nobilul încrezut, care-și închipuie că o tînră țărăncuță pe care a crescut-o de mică, trebuie să-l accepte de bărbat numai pentru că este bogat; își bate joc de asemenea de predicile moralizatoare care propovăduiau sclavajul femeii și de educația fățarnică dată fetelor în pensiioanele de călugărițe. Această critică vehementă și spirituală răsună și mai ascuțit în epoca noastră, cînd relațiile sincere de dragoste triumfă asupra prejudecăților și silniciilor. Astăzi ne dăm seama cu atît mai bine cît era de falsă inocența și cucernicia fetelor „bine crescute”, cît de prefăcută era supunerea pe care erau silite să o arate bărbatului, cît de puțin adevărate erau sentimentele pe care se întemeiau mariajele din calcul de o parte și de cealaltă. În spectacolul de la Galați însă, regizorul și interpreții au luat în serios atît „naivitățile”

micuței Agnès, prezentându-ne o fată care credea cu adevărat că pruncii se nasc prin ureche, cât și amorul înflăcărat al bătrînului și umflatului Arnolphe, care apărea pe alocuri ca un biet om înșelat, bun de compătimit. În felul acesta, în locul tabloului satiric al unei societăți ipocrite, s-a obținut un spectacol în care accentul cădea pe situațiile de farsă, pe diverse coincidențe și încurcături nostime.

Un spectacol mult discutat a fost *Tartuffe*, de Molière, la Teatrul Național „I. L. Caragiale”. În interpretarea regizorală și totodată actricească a lui Ion Finteșteanu, *Tartuffe* era demascat ca șef de școală și reprezentant al unor forțe întunecate. El avea o tactică elaborată a falsului și înșelăciunii, dezvăluită pe scenă cu subtilă gradație — și pe care o va lăsa moștenire ucenicului său Laurent. Această continuitate era relevantă original, prin aducerea în scenă — ca personaj mut — a valetului Laurent, doar amintit în textul lui Molière. Prezentarea piesei a fost însoțită, de asemenea, de un prolog scris de regizor, menit să explice epoca, rolul politic al confreriilor religioase și astfel proveniența lui *Tartuffe*. Și chiar dacă acest prolog a fost rostit fad, fără strălucire — ceea ce i-a micșorat considerabil efectul — ideea ca atare merită reținută.

Regia a pornit deci de la concepția justă și actuală, că în *Tartuffe* trebuie înfățișat nu doar un „caracter omenesc” în genere, ci fățarnicia în sutană, ca fenomen social, ca armă primejdioasă a forțelor retrograde ale societății. Această concepție corespunde gândirii și experienței omului contemporan, care a avut prilejul să cunoască destule dovezi ale tartufferiei clericale și politice.

Dar spectacolul nu a dus pînă la capăt această viziune contemporană. Dacă regia a subliniat puternica esență socială a lui *Tartuffe*, în schimb acțiunea acestuia părea a lovi doar în interesele personale ale lui Orgon și ale familiei sale, fiind facilitată de credulitatea prostescă a stăpînului casei. Spectacolul nu reușea să ne înfățișeze tabloul mai amplu al consecințelor sociale ale fățarniciei bisericești, care tindea să înăbușe sub apăsarea bigotismului gîndirea oamenilor, dreptul lor de

a iubi. În acest sens, e semnificativ faptul că d-na Pernelle, care este un Orgon la pătrat, scăpa destul de ușor de ironia biciuitoare pe care i-o destinase autorul; ba chiar, în prima scenă a actului I, puteai crede aproape că este o bătrână înțeleaptă care-i muștruluiește pe tinerii prea svînturatici. Dragostea dintre Mariana și Valère a fost, la rîndul ei, lipsită de elan, de spontaneitatea care să exprime aspirația spre o viață eliberată de principiile obtuze, rigide impuse de ipocriții și intereseații Tartuffi.

Dar chiar atunci cînd nu au fost pe deplin realizate, încercările amintite ale unora din oamenii noștri de teatru au deschis drumuri fertile spre o interpretare vie, contemporană a clasicilor. Cum este firesc, asemenea preocupări s-au îndreptat și se îndreaptă și spre dramaturgia clasică romînească.

ÎN CĂUTAREA LUI CARAGIALE DE ASTĂZI

Personajele comediei *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale au prilejuit, încă în timpul vieții scriitorului, creații actoricești care au făcut epocă în teatrul românesc. După aceea însă, vreme de decenii, *Scrisoarea pierdută* a fost boicotată și s-a jucat extrem de rar. Firul tradiției unor mari interpreți ai lui Caragiale, ca Ion Brezeanu, Aristizza Romanescu, Iulian Mateescu, sau I. Petrescu, a fost reluat în 1948, după instaurarea Republicii Populare Romîne, cînd Teatrul Național din București și-a deschis stagiunea cu o nouă transpunere scenică a *Scrisorii pierdute* (regia Sică Alexandrescu). Spectacolul a pus într-o lumină puternică satira neiertătoare îndreptată de Caragiale la adresa unui întreg sistem politic, social și moral. Pe scenă a apărut o lume ridicolă și în același timp tristă, înăbușitoare, urîță — lumea azi apusă a exploatării, necinstei și inculturii. Comicul succulent, gras, a fost îmbinat astfel cu o caracterizare profundă a esenței personajelor și a regimului burghezo-moșieresc care le-a dat naștere.

Meritul spectacolului de la Național este în primul rînd acela de a fi dat viață unor asemenea tipuri memo-

rabile, reconstituite pînă la detaliu, autentice și reliefate artistic, purtînd pecetea originală a personalității unor actori proeminenți. Iată-l pe Trahanache, în interpretarea lui Alexandru Giugaru. Calcă ferm, vorbește apăsat, cu convingere și își rotește ochii autoritar simțindu-se unul din „stîlpii puterii“. Actorul face din fiecare cuvînt, din fiecare accent o aluzie sarcastică la „onorabili“ al căror reprezentant recunoscut este conu' Zaharia. Aceștia sînt — spune el în subtext — domnii plini de importanță care umblă țanțoș cu burta înainte și prezidează tot felul de comitete și comiții burgheze. O altă bijuterie a acestui spectacol e fără îndoială compoziția lui Costache Antoniu în rolul cetățeanului turmentat. Privirea încețoșată, mersul nesigur, gesturile instinctive ce trădează respectul înrădăcinat pentru ordinea stabilită — toate acestea alcătuiesc un portret ce depășește pe al unui bețiv oarecare. E pantomima comică a ameteții politice caracteristice unei întregi pături mijlocii care completa clientela electorală a fostelor partide „istorice“.

Șarlatanii și lichelele politicianiste ale regimului „curat constituțional“ au fost descriși de Caragiale mai ales în tripticul Cațavencu-Farfuridi-Dandanache, diferențiați în vorbe și procedee dar deopotrivă de preocupați să jefuiască „țărișbara“. Așa apar ei și în spectacol: ca întruchipări diverse ale unei esențe comune. Niki Atanasiu a realizat un Cațavencu — as al demagogiei; destul de perfid ca să nu se îmbete cu propriile sale vorbe, el urmărește să îmbete pe alții și posedă în acest scop un arsenal de formule-clișeu, pe care le debitează emfatic, cu inflexiuni studiate, trecînd însă brusc, atunci cînd e nevoie, la glasul cel mai obișnuit. Lui Farfuridi, dimpotrivă, îi place să se asculte, e om cu „prințipuri“ și se crede subtil. De aceea, Ion Finteșteanu l-a înzestrat cu o gamă aproape muzicală de tonuri și semitonuri pe care le poate atinge prostia atunci cînd e solemnă. Interpretul își urmărește vădit amuzat personajul, ne arată cum acesta se ambalează, se încurcă în fraze găunoase și în cele din urmă pune, mulțumit de sine, concluzia, care e întotdeauna stupidă. În fine, Agamiță Dandanache urma să fie, după însăși indicația lui Ca-

ragiale, o sinteză a primilor doi, mai canalic decât Cațavencu și mai prost decât Farfuridi. Grigore Vasiliu-Birlic, cu mimica sa colosal de expresivă, redă deplina naturalețe și „nevinovăția” lui Agamiță atunci când își povestește istoria „cu becherul”. Citești pe fața lui că nu numai sărăcia de duh îl împiedică să-și ascundă mîrșăvia, dar și sentimentul că șantajul politic era, în fond, un lucru cît se poate de firesc pentru un „rumîn imparțial” ca el, prezent „în toate Camerele” și obișnuit să pactizeze „cu toate partidele”. Un alt Dandanache a realizat Radu Beligan; pe linia cerută de Caragiale, a unei sinteze a prostiei și ticăloșiei, Beligan a surprins la Dandanache o nuanță subtilă: zîmbetul senin și satisfăcut cu care-și declară lipsa de principii subliniază ilariant că acest impostor se simțea, în mediul unde trăia, ca în Arcadia ferice și nu putea dori altceva decât ca acea lume să rămînă netulburată.

Rolul complex al polițaiului Pristanda este foarte potrivit pentru un interpret cu resurse multiple ca Marcel Anghelescu. Îl vezi urmărind atent din ochi, fiecare clipire a prefectului sau a coanei Joițichii, pentru a se dovedi oricînd util, apoi — slugă cu simț practic — ironizîndu-i în lipsă, neuitînd să se pună bine, pentru orice eventualitate, și cu abilul domn Cațavencu, iar în cele din urmă „șfeșnic la datorie” conducînd cu mișcări bufe orchestra care intonează marșul „Șapte gîște”.

Inepuizabila dramaturgie caragialeană va mai constitui — e de la sine înțeles — izvorul multor creații regizorale și actricești, în stiluri realiste diferite. Pentru toți cei care vor juca de aci înainte în piesele lui Caragiale, ciclul de spectacole realizate în ultimii cincisprezece ani la Teatrul Național din București rămîne un termen de comparație înalt.

S-au făcut, totodată, în ultimii ani, diferite încercări de a trata piesele lui Alecsandri sau Caragiale într-un chip nou. Interesante au fost, de pildă, spectacolele cu *Piatra din casă* la Institutul de artă teatrală și cinematografică din București (clasa profesorului Ion Finteșteanu), *Millo director* și *Iașii în carnaval* la Teatrul Regional București (regia Dinu Cernescu), *Chirița în*

Iași, pusă în scenă de Ion Simionescu la Teatrul de Stat din Brașov (cu decorurile Elenei Simirad-Munteanu), sau *Chirița în provincie* la Teatrul pentru tineret și copii (regia Sanda Manu). Textele lui Alecsandri n-au fost transpuse pe scenă mecanic, plat, rutinier. Creatorii spectacolelor au înțeles că obiceiurile larg răspândite ale acelei epoci apar spectatorului actual nefirești și ridicole. De aceea, ei au subliniat distanțarea față de acea lume „de păpuși”, cum a numit-o chiar autorul Chirițelor, au redat întreaga acțiune cu ironică detașare, subliniind în permanență cât de absurde și primitive apar astăzi aceste moravuri — cu stupida ceremonie a pețitului, căsătoria din interes, disprețul față de femeie, cât de mult contrastează ele cu spiritul vremii noastre.

Cu *O scrisoare pierdută*, jucată de clasa profesorului Ion Finteșteanu, și apoi cu *D'ale carnavalului* — clasa profesorului Radu Beligan —, studioul Institutului de artă teatrală și cinematografică a adus o contribuție proprie, originală în interpretarea lui Caragiale. Trăsăturile acestor spectacole au fost: caricatura puternic subliniată, izvorită nu atât din încurcăturile de situații, cât din vidul interior al personajelor, care se străduiesc să pară altceva decât sînt („respectabili”, galanți sau mari politicieni), automatismul mișcărilor, gesturilor și al vorbirii trădînd însușirea superficială a unor apucături și formule de fațadă. Privite astfel, cu o anumită detașare amuzată, faimoasele tipuri caragialești căpătau, în perspectiva istoriei, o nouă dimensiune a ridicolului lor. Pe scenă era reconstituită lumea burgheză, în care totul e poză și prefăcătorie, acea lume în care — cum observa undeva Mihail Sebastian — dragostea nu era dragoste, adevărul nu era adevăr și nici măcar nimicul nu era un nimic veritabil.

La *D'ale carnavalului* așa cum au jucat-o studenții Institutului de teatru se rîdea mult și din plin, se rîdea din toată inima, sănătos, cu satisfacție, așa cum trebuie să se rîdă la Caragiale. Și aceasta, pentru că realizatorii spectacolului nu s-au temut să interpreteze această piesă ca pe o autentică farsă de carnaval, au ales anume acest gen pentru a-și îmbrăca eroii în costumele de paie ce li se potriveau, pentru a-i învîrți într-un

incisiv carusel satiric, și a arăta că absolut toate „sentimentele“, „pasiunile“ și „convingerile“ lor sînt convertite în monede false, cu clinchet de tinichea.

Asemenea experimente au pregătit terenul noilor spectacole caragialești, care vor fi fără îndoială realizate, și la care se și gîndesc, de altfel, mulți dintre regizorii generației actuale.

Teatrul este prin excelență o artă a prezentului. Eroii săi trăiesc pe scenă, acționează, se frămîntă, luptă și pățimesc în fața noastră. Tot ce se petrece pe scenă trebuie să fie actual.

O podoabă antică, în raftul ei de muzeu, rămîne mereu aceeași pentru generațiile de vizitatori. O piesă se schimbă însă o dată cu trecerea vremii. A existat un *Hamlet* elisabetan, unul romantic, altul corespunzător gustului și problematicei sfîrșitului de secol XIX. Este firesc să avem și Hamleți contemporani.

Iar dacă se întîmplă să căscăm la Molière, să ne plictisim la Caragiale, să moțaim la Shakespeare, răspunderea o poartă regizorul. Înseamnă că el n-a știut să-i descopere pe Molière, pe Caragiale, pe Shakespeare de astăzi.

REGIZORUL — INTERPRET AL TEXTULUI *

Valorificarea în spectacol a operelor shakespeareene a ocupat în mișcarea teatrală românească de după eliberare — și continuă să ocupe și astăzi — un loc deosebit de important. Repertoriul shakespearean are, printre operele clasicilor universali, o poziție dominantă. Toate teatrele noastre din capitală și regiuni au realizat în acești ani un mare număr de premiere shakespeareene. Instaurarea unei noi concepții în arta scenică, bazată pe principiile esteticii marxist-leniniste, a noilor metode de muncă în teatru, a fost strâns legată, alături de primele spectacole cu piese originale contemporane, și de realizarea primelor spectacole shakespeareene de după 23 August. Această preocupare a teatrelor noastre pentru continua lărgire a repertoriului shakespearean și pentru cât mai deplină lui valorificare în spectacol a fost primită cu multă căldură de noul public spectator, care a devenit un pasionat admirator al marelui dramaturg. Procesul de continuă apropiere a oamenilor de teatru și a publicului de marele titan al Renașterii nu este, firește, întâmplător; el își are semnificația lui. Căci însuși Shakespeare este mult mai aproape decât oricare alt clasic de spiritul, năzuințele și menirea teatrului nostru, într-un cuvânt de tot ceea ce exprimă funcția lui educativă. Și aceasta nu numai datorită strălucirii geniului său, dar și imensei bogății de idei, înaltului adevăr artistic de viață pe care îl cuprind operele sale.

* Pe marginea câtorva spectacole shakespeareene

Tocmai de aceea grija pentru o cât mai exactă și completă valorificare a tezaurului de idei pe care îl conțin operele lui Shakespeare reprezintă principalul aspect al noii tradiții shakespeareene pe care arta noastră teatrală a realizat-o în cei douăzeci de ani care au trecut de la eliberare.

Rolul de comentator avizat ce îi revine teatrului care pune în scenă un spectacol clasic, necesită în primul rând o clară și profundă înțelegere a textului. Maturizarea artei teatrale românești, care a atins un înalt nivel intelectual și artistic, impune tuturor creatorilor unui spectacol clasic obligația unei temeinice munci de documentare științifică, absolut necesară procesului de creație artistică. Fiecare operă clasică, dar mai ales tragediile și comediile lui Shakespeare, au constituit și constituie încă obiectul multor cercetări, despre ele s-au scris nenumărate tomuri și anumite aspecte au prilejuit și prilejuiesc încă aprige dezbateri. Dar munca de cercetare științifică, analiza critică a operei respective, într-un cuvânt rolul de comentator ce revine teatrului, implică și un aspect creator, concretizat în contribuția proprie pe care spectacolul o aduce la înțelegerea textului, la rezolvarea unor probleme de interpretare pe care acesta le ridică. Marii interpreți și regizori shakespeareeni au fost în același timp comentatori autorizați, străluciți ai marelui dramaturg. Asupra lui *Hamlet* există o imensă literatură critică, în care s-au înfruntat și se mai înfruntă încă poziții contradictorii cu un foarte ascuțit caracter ideologic. Interpretarea lui Laurence Olivier, pe lângă strălucirea ei artistică, a însemnat și o replică importantă dată acelor teorii după care pesimismul eroului s-ar datora morbidității lui înnăscute și chiar unei înclinații fiziologice și temperamentale spre demență. Caietul de regie a lui Stanislavski la *Othello* constituie o contribuție critică de o mare însemnătate la elucidarea unor probleme de interpretare a textului shakespearean. Creațiile lui Ostujev și Mordvinov, de pildă, au demonstrat cu elocvență tezele pe care le-a susținut Stanislavski. Spectacolele lui Popov și Zavadski cu *Femeia îndărătnică*, care au avut un larg răsunet în lumea teatrală, au adus contri-

buții importante la înțelegerea textului shakespearian ; ele nu mai pot fi ignorate de cercetătorii operei lui Shakespeare, și exemple de acest fel sînt multe. Și la noi creațiile de valoare ale marilor actori din trecut Grigore Manolescu, Aristide Demetriade și Nottara, în *Hamlet* sau unele spectacole memorabile montate de Paul Gusty, au reprezentat momente importante în procesul de descifrare a textului shakespearian. Unele interpretări false, lipsite de autenticitatea și profunzimea concepției lui Shakespeare au fost combătute prin promovarea unor noi interpretări, care au dezvăluit sensurile adevărate ale operei marelui dramaturg. Astfel, în primul spectacol cu *Romeo și Julieta* realizat după 23 August la Teatrul Național din București, alături de reușita incontestabilă a unor interpreți ca Mihai Popescu, Emil Botta, Sonia Cluceru, Marcel Anghelescu, esența socială tragică a eroilor a apărut ca un motiv dominant, de natură să valorifice textul. În spectacolul cu piesa *Othello* (la același teatru) tragedia a fost înțeleasă prin prisma confruntării celor două lumi reprezentate de Othello și Jago și nu prin aceea a „clasicului” motiv al geloziei. Creațiile lui Emil Botta (*Othello*) și Mihai Popescu (Jago) s-au bazat pe un studiu atent al shakespeareologiei moderne. Concepția științifică a acestor montări, precum și noul stil de muncă pe care îl implică ea au fost în mod consecvent continuate și îmbogățite în multe din spectacolele care le-au urmat, instaurînd cu adevărat o nouă tradiție a reprezentațiilor shakespeareane pe scenele românești. Pe linia acestei revalorificări s-au înscris cîteva din impunătoarele creații ale anilor noștri. Gh. Storin în *Regele Lear*, Jules Cazaban în *Malvoglio*, Toma Dimitriu în *Othello*, Nineta Gusti în *Katharina*, pentru a nu da decît cîteva exemple care ilustrează, fără a epuiza, fi-rește, munca teatrelor noastre în domeniul repertoriului shakespearian.

Actul de cultură pe care-l săvîrșește teatrul atunci cînd își îndeplinește rolul de comentator autorizat al textului dramatic are, firește, trepte diferite. Sînt cazuri cînd regia și interpreții, prin creațiile lor, aduc o contribuție proprie la rezolvarea unor probleme de

interpretare. Alteori, ei nu fac decît să argumenteze artistic teza pe care au considerat-o mai îndreptătită și mai profundă. După cum sînt și unele spectacole care, fără a înregistra mari succese artistice, au meritul mai modest, dar de loc neglijabil, de a prilejui spectatorului — între altele — o semnificativă înțelegere a textului. De aceea, nu se poate pretinde fiecărui spectacol să aducă neapărat o contribuție decisivă, dar ceea ce reprezintă pentru oricare teatru o obligație esențială, determinată de nivelul pe care l-a atins arta noastră teatrală, este împlinirea, în cele mai bune condiții posibile, a rolului de comentator, fără de care spectacolul nu-și poate atinge țelul lui educativ și artistic.

Din acest punct de vedere, spectacolele shakespeareene ale ultimelor stagiuni ridică unele probleme deosebit de interesante. Este îmbucurător faptul că interesul pe care l-a stîrnit în lumea noastră teatrală spectacolul cu piesa *Cum vă place*, a fost determinat și favorizat — în primul rînd — de poziția de comentator pe care în mod cu totul deliberat și-a asumat-o Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” în montarea piesei. „Istoria” acestui spectacol, începînd cu surpriza fie admirativă, fie protestatară de la premieră, continuînd apoi cu părerile contradictorii apărute în presă, cu articolul regizorului Liviu Ciulei, și urmată de multe alte discuții purtate în cercurile cele mai largi ale opiniei publice teatrale, reprezintă în mod caracteristic nivelul înalt și maturitatea mișcării noastre teatrale. În articolul publicat în revista „Teatrul”, nr. 12/1961, Liviu Ciulei exprimă foarte clar poziția de comentator al textului shakespearian : „Aș vrea să rezum în cîteva cuvinte ceea ce a constituit pentru mine punerea în scenă a piesei *Cum vă place* la Teatrul «Lucia Sturdza Bulandra» : contactul apropiat cu un text de înaltă vibrație poetică ; o pasionantă explorare prin sensurile ideologice și filozofice ale lui, descoperite zi de zi în spatele fiecărui cuvînt, la traducere, în faza de concepție, în faza de repetiții, descoperirile noastre sau ale ghizilor care au urmat aceleași cărări cu mult înaintea noastră...”

Față de această poziție a regizorului și a colaboratorilor săi, reacția publicului, care a manifestat un mare interes pentru spectacol, este pe deplin îndreptățită. Și este un merit evident al teatrului că a oferit publicului un astfel de spectacol nu numai cu multe calități artistice, dar realizat de pe o poziție care se situează pe linia celei mai valoroase tradiții shakespeareene.

Tot atât de evident a fost însă și faptul că, față de sarcinile deosebit de importante pe care și le-au asumat realizatorii acestui spectacol și în deosebi regizorul, rezultatele concrete obținute nu au fost în întregime, nici pe măsura muncii și eforturilor depuse și nici pe aceea a talentului și posibilităților lor.

Este drept că textul comediei *Cum vă place* pune probleme deosebit de dificile atunci când, dincolo de aparența idilic pastorală, cercetătorul — fie el critic, regizor sau actor — încearcă să desprindă sensurile mai adânci, ce se relevă cu mai multă pregnanță în alte comedii ale dramaturgului. Critica socială pe care o include interpretarea pastorală sau mai precis *rousseauistă* se reduce, în esență, la condamnarea *traului de la curte*, plin de vicii și nedreptăți și la pledoaria pentru traiul în mijlocul naturii (care înseamnă de fapt un refugiu în fața nedreptății sociale), unde omul se simte liber și devine bun, virtuos. O asemenea formă de critică socială foarte atenuată și bazată pe o soluție utopică nu este de loc specifică lui Shakespeare. Esența criticii sociale caracteristice lui Shakespeare și tuturor titanilor Renașterii, așa cum se vedește cu multă strălucire în marile sale comedii stă în constatarea unui fapt fundamental: că răul social pe care îl includea orînduirea feudală era prezent, și încă sub o formă mai „atotcuprinzătoare și inumană” (Engels), în noile relații sociale pe care le promova burghezia. Mințile cuprinzătoare ale Renașterii, care avuseseră forța de gândire și tăria sufletească să înțeleagă și să dărîme acele „idola mentis” ale evului mediu, au privit cu aceeași repulsie și noul idol al burgheziei, ce se înfățișa încă și mai monstruos: puterea banului, primejdia pe care o ascundea pentru omenire acumularea de capital. Atît numai că în timp ce idolul feudal se pră-

bușea, cel al burgheziei era în plină ascensiune. În raport cu neputința de a alege între cele două lumi, pline de nedreptăți, dintre care cea nouă se statornicea văzînd cu ochii, deci în raport cu utopia vădită pe care o reprezenta pentru epoca elisabetană posibilitatea unui ideal de viață liber consimțit, demn de om, de calitățile lui naturale, trebuie înțeles scepticismul sau pesimismul titanilor Renașterii. Din această alternativă, din această neputință de a alege între cele două lumi, s-au născut la Shakespeare trei categorii de personaje. În primul rînd eroii tragici, adică acei care luptînd împotriva răului social, înțeles în accepția lui profundă, piereau din pricina împrejurărilor social-istorice care li se opuneau. În al doilea rînd scepticii, reprezentați prin bufonii de toate categoriile, adică acei care, constatînd — și nu cu ușurință — inutilitatea practică a luptei directe cu răul social, adoptau ca formă de revoltă în-doiala, scepticismul. Trebuie remarcat — și precizarea aceasta are o deosebită importanță — că din punct de vedere al profilului moral, scepticii lui Shakespeare nu sînt întru nimic mai prejos decît eroii tragici. Scepticismul nu le-a alterat puritatea și noblețea. E drept, ei își bat joc de toți și de toate, dar atunci cînd este vorba de o acțiune practică orientată pozitiv sînt alături de cei năpăstuiți, împotriva asupritorilor. Bufonul din *Lear* este un adevărat cîine credincios al bătrînului rege, iar Feste este în mod evident de partea Violei. Mai mult decît atît, la eroii care reprezintă expresia cea mai nobilă a profilului uman: Mercuțio, Romeo și mai ales Hamlet, se poate constata o accentuată poziție sceptică. După cum există și eroi tragici de trepte și categorii diferite, al căror profil moral poate fi socotit — sub unele aspecte — mai prejos decît al scepticilor. Sînt cei asupra cărora răul social acționează nu numai fizic, ci și moral. De fapt — și aici este o latură a operei lui Shakespeare insuficient explorată încă — răul social acționează moral asupra tuturor eroilor săi. Produsul cel mai sublimat al acestei acțiuni îl reprezintă scepticismul, el este ca o carapace înăuntrul căreia se adăpostește puritatea morală, obținută însă cu prețul renunțării la un ideal de viață. Ar fi foarte greu

de spus care dintre aceste categorii de personaje — arbitrar împărțite în tragici și sceptici — sînt cei care reprezintă cu adevărat umanismul shakespearian. Dramaturgul a dezvăluit răul social în profunzime și în toată opera lui n-a făcut altceva decît să arate multiplele chipuri sub care se ascunde și căile diferite, fizice sau morale, prin care el acționează asupra oamenilor. A trage de aici concluzia că Shakespeare este un negativist, cum au încercat unii ideologi ai burgheziei, sau a te teme că a reliefa scepticismul unui personaj înseamnă a-l „deforma” pe Shakespeare, cum au făcut unii critici, regizori sau actori de bună credință — este fie o poziție cu neputință de argumentat, fie o teamă cu totul deșartă. Și asta din două motive. În primul rînd, pentru că Shakespeare arată cu o uimitoare putere de pătrundere cauzele răului din societate, întotdeauna legate de orînduirea epocii respective. Scepticismul lui Shakespeare (mai bine spus al unora dintre personajele sale) nu se referă la virtuțile reale ale *omului* — pe care scriitorul le-a înfățișat ca nimeni altul — ci la posibilitățile pe care împrejurările sociale ale epocii le acordă oamenilor pentru a-și exercita liber și pe deplin aceste virtuți. Iar în al doilea rînd, prin temperamentul său, specific de asemenea epocii și titanilor Renașterii, el este profund optimist; bucuria de a trăi răzbate cu multă vigoare în opera lui: ea este ca o imensă apă zăgăzuită, care pătrunde și se revarsă prin cele mai mici spărturi.

Această a doua poziție a lui Shakespeare, cea afectivă, temperamentală, care contrazice poziția lui filozofică, proces dialectic contradictoriu, specific unei societăți în care structura morală a omului e condiționată de nedreptatea socială, unii critici susțin că se află cu osebire exprimată în comedii. Aparent și în anumite limite, o asemenea teză pare firească, dar în esență este susceptibilă de a fi discutată și chiar contestată. Shakespeare și-a exprimat în opera sa, ca oricare dintre titanii Renașterii și „blestemul” și „binecuvîntarea” față de epoca lui (Engels). Dar ar fi o greșală să socotim că aceste două fațete ale epocii corespund împărțirii operei sale în tragedii și comedii. În primul rînd

fiindcă nu există nici o comedie în care bucuria de a trăi să fie atât de puternic exprimată ca în unele tragedii, ca de pildă *Romeo și Julieta*. Dar există și comedii cu foarte puternice accente de tristețe, cum este cazul piesei *Cum vă place*, al cărui titlu poate că se referă și la alternativa dintre bucurie și tristețe. Și este și firesc să fie astfel deoarece această alternativă, acest proces dialectic, exprimat prin contradicția între poziția filozofică și cea afectivă a omului, este specifică epocii respective și nu genului dramatic. Poziția acelor critici, dintre care unii cu multe merite în domeniul shakespeareologiei, de a considera că o fațetă a alternativei este trăsătura specifică tragediilor și altă comediiilor, este contrazisă de faptul că esența tragicului și a comicului shakespearean este aceeași și are la bază acest proces dialectic.

Tragicul lui Shakespeare nu este lipsit de o subtilă și cîtuși de puțin degradantă nuanță de ironie, care-i sporește frumusețea și forța emoțională. Perspectiva hamletiană, capătă o mai mare profunzime și un deosebit farmec, tocmai prin acest germen al ironiei și chiar al comicului pe care îl presupune în chip organic monologul „to be or not to be”. Unul din marile merite ale lui Laurence Olivier, atât ca interpret cât și ca shakespeareolog, a fost acela că a dat o nuanțare strălucită textului shakespearean tocmai pe această linie. Așa după cum noi putem să facem haz pe seama lui Falstaff, și pe bună dreptate, dar atunci cînd înapoia manifestărilor lui atât de carnal-joviale, pline de o veselă și rubensiană exuberanță, desprindem trista lui soartă și i-o deplîngem, încercăm un sentiment de amărăciune o dată cu însuși poetul. Falstaff este învins și supus batjocurii nu numai de propriile lui slăbiciuni, el luptă împotriva lui Page și Ford și a nevestelor lor cu lancea sfărîmată a cavalerismului.

Iată de ce tendința de a interpreta unilateral comediiile lui Shakespeare printr-o perspectivă exclusiv optimistă, de a crede că în aceste comedii bucuria vieții își găsește expresia cea mai cuprinzătoare, că în ele totul este luminos și luminat de razele unui rîs vesel și robust, ni se pare că trebuie privită cu multă circum-

specție. O asemenea tendință poate altera atât dezvoltarea limpede a fondului de idei al comediilor, cât și calitatea expresiei scenice.

Pentru comedia *Cum vă place* această alternare este caracteristică și stricta ei respectare definește atât gradul de înțelegere a textului, cât și dezvoltarea lui scenică, substanța lui emoțională. Poziția pe care a adoptat-o regizorul în calitatea sa firească de comentator al textului în spectacol, este discutabilă mai ales datorită tendinței de unilateralizare care compromite într-o măsură echilibrul ideologic al spectacolului și forța lui emoțională. Atât spectacolul, cât și replica dată cronicii apărută în revista *Teatrul*, vădesc din punct de vedere al documentării și al cercetării aprofundate a textului, o bogăție de informație, chiar o anume prolixitate, dar, din păcate, o destul de accentuată depărtare, sau ignorare, a unor date fundamentale în interpretarea comediilor shakespeareene în general și a piesei *Cum vă place* în special, legate de unele indicații foarte precise ale lui Engels cu privire la Renaștere și la Shakespeare. Ele i-ar fi înlesnit regizorului o mai clară înțelegere a textului și desigur că acest lucru ar fi avut urmări și asupra realizării artistice a spectacolului. Aceasta cu atât mai mult cu cât regizorul și-a manifestat foarte ferm dorința de a realiza spectacolul de pe o poziție contemporană.

Trebuie să precizăm de la început că între expunerea concepției sale, din revista *Teatrul*, și realizarea spectacolului, există unele inconsecvențe vădite în sensul că în articolul publicat, lipsa unei depline clarificări a textului apare mult mai evidentă decât în spectacol. Vrînd să-și apere neapărat și polemic punctul de vedere, comentatorul Liviu Ciulei a exagerat, devenind astfel mai vulnerabil în această calitate decât în aceea de regizor și actor. De aceea, fără a ignora punctul său de vedere exprimat în scris, ne vom feri să ne prevalăm exclusiv de el, fiindcă totuși spectacolul este elementul supus discuției; vom căuta doar să subliniem, unde și cînd va fi cazul, inconsecvențele amintite.

Tendința inițială, în esența ei foarte justă, care a stat la baza spectacolului a fost aceea de a evita tradi-

țională, falsă interpretare idilic pastorală a comediei. Regizorul a considerat pe bună dreptate că a reduce problematica la antiteza dintre traiul de la curte și cel din pădurea Ardenilor înseamnă, nu numai a diminua sensibil conținutul de idei al piesei, dar chiar a-l contraface, a-l falsifica și de aceea caracterului aparent de curte al comediei (ceea ce înseamnă de fapt și pastoral) el a căutat să-i opună caracterul popular al teatrului elisabetan. Acest *caracter popular* a însemnat, în concepția regizorului, o deplină accentuare a optimismului, a bucuriei de viață pe care o degaja mai ales Rosalinda și o anihilare, pînă la compromiterea lui morală în ochii spectatorului, a poziției sceptice pe care o promovează Jacques Melancolicul; se urmărea astfel ca spectatorul să accepte fără rezerve poziția uneia și să o respingă total pe a celuilalt. Această vădită și categorică exagerare a comentatorului, chiar dacă uneori nerespectată de regizor și interpreți, contrazice în primul rînd, după cum am văzut, concepția de ansamblu a comediilor shakespeareene. Rămîne de văzut acum dacă piesa *Cum vă place* are caracteristici atît de aparte, atît de specifice, încît să contrazică substanța comediilor shakespeareene. Argumentul, se pare pripit, pe care l-a folosit regizorul atunci cînd unii critici i-au reproșat discrepanța între concepția sa și esența comediilor shakespeareene, a fost tocmai acesta: „*Cum vă place* nu e reprezentativă pentru această atitudine sceptică a lui Shakespeare. Am ținut să valorific în spectacolul *Cum vă place* ideile tonice, vitalitatea, optimismul celor mai frumoase gînduri despre viață ale lui Shakespeare. Prea îndepărtatele condiții feudale le-am criticat. Dar dacă am fi subliniat pesimismul, sau mă rog, latura sceptică a filozofiei, care să spunem că avea o virulență socială în acea epocă, am fi făcut cel mult pe placul unor Jacques izolați și puțini, din numărul mare de spectatori dornici de a vibra la toate nuanțele pozitive și luminoase ale poeziei shakespeareene“.

O asemenea afirmație duce în primul rînd la o concluzie pe care dacă ar fi analizat-o mai clar, s-ar fi ferit s-o tragă chiar autorul ei. Să presupunem că piesa *Cum vă place* nu e reprezentativă pentru atitudinea sceptică

a lui Shakespeare. Dar dacă atitudinea sceptică este, pare-se, chiar după regizor, reprezentativă pentru dramaturg, ce se întâmplă cu celelalte opere ale lui Shakespeare? Au ele o astfel de semnificație încât să fie pe placul unor Jacques izolați și plictisiți de astăzi și să nu fie pe placul numărului mare de spectatori pe care acest scepticism îi împiedică să vibreze la nuanțele pozitive și luminoase ale poeziei shakespeareene? Aici se vedește foarte clar faptul pe care-l menționam mai înainte și anume că Liviu Ciulei, comentatorul, păcătuiește ceva mai mult decât regizorul. Spectatorii noștri își dau seama că acțiunea piesei *Cum vă place* nu se petrece în epoca noastră, ci într-o alta, esențial diferită. Adevărata satisfacție și cea mai deplină pentru ei, este de a putea realiza pe baza datelor furnizate de spectacol, și în primul rând de erudiția și talentul regizorului, cât mai profund, contrastul între viața lui de astăzi și aceea a epocii elisabetane. Și această satisfacție îl va îndemna să aprecieze, încă mai mult, în limitele posibile, optimismul și bucuria de viață a Rosalindei, triumful iubirii ei pentru Orlando și eventual — dacă ține neapărat regizorul — chiar și *umanismul* ducelui cel bun. Așa încât, printr-o astfel de teză, comentatorul Liviu Ciulei, iese din cadrul concepției noastre despre valorificarea operelor clasice și intră în acela al unei evidente vulgarizări sociologice. Din fericire, însă, așa cum am subliniat și o vom sublinia mereu, regizorul n-a mers chiar până acolo. De aceea; lăsând de o parte, declarațiile sale de principiu, să întreprindem analiza spectacolului atât cât este necesar pentru ceea ce ne-am propus în paginile de față. Pentru a sintetiza o astfel de analiză — ni se pare indicat a sublinia în primul rând un fenomen deosebit de pregnant; între subiectul piesei așa cum apare el la lectură, și acela povestit de către regizor spectatorului, prin spectacol, apare o sensibilă diferență, care devine evidentă mai ales când acțiunea piesei se transpune în pădurea Ardenilor.

Spectacolul poartă în general amprenta unei marcante personalități artistice, el relevă o originalitate autentică, de loc voită sau căutată și ca atare, față de text, reprezintă în multe din laturile sale un act de

creație. Deci și un *punct de vedere* asupra textului, care, cum e și firesc, este altceva decât textul. Când vorbim de deosebirea dintre subiectul piesei la lectură și cel pe care îl desprindem din spectacol, nu ne referim cîtuși de puțin la o asemenea diferențiere, întru totul firească și chiar de dorit, adică la acel *altceva* care reprezintă față de text, „dreptul“ de creație al regizorului și al interpreților. Ci la modul în care, uneori, acest punct de vedere nu se suprapune pe intențiile textului.

Punctul central al acestei discrepanțe îl constituie relațiile între Jacques și celelalte personaje ale piesei, mai ales Rosalinda și ducele cel bun. Apare clar din text că Jacques nu este un viciat, un om cu tare morale, ci, dimpotrivă, el are o evidentă noblețe sufletească. De pildă, scena prezentării lui Jacques de către primul lord apare în text ca un elogiu adus lui Jacques, pe cînd în spectacol — ca o acuză la adresa acestuia. Lordul îi vorbește ducelui despre Jacques cu o vădită ironie și chiar cu o repulsie abia reținută. El este surprins și revoltat că acest ciudat personaj, care deplînge cerbul ce trăgea să moară, condamnă modul de viață din pădurea Ardenilor și consideră că toți acești curteni, în frunte cu ducele, ce se cred buni și virtuoși, nu se deosebesc în esență de cei care trăiesc la curtea ducelui cel rău. Invinuirea pe care i-o aduce lordul lui Jacques este foarte clară *“This most invectively pierteth throug/ The body of the country, city, court/ Jea, and of this our life : Swearing that wel/ Are mere usurpers”*, adică „cu multă înverșunare critică el pe cei care stăpînesc la țară, în orașe, la curte, da, și chiar viața noastră de-aici, jurîndu-se că nu sîntem altceva decât niște uzurpatori...“ Acuza lordului atestă noblețea lui Jacques, care nu numai că se întristează, dar se și revoltă împotriva nedreptății sociale. Spectacolul adoptă însă punctul de vedere al lordului și îl prezintă pe Jacques drept un negativist fără discernămint social. Din păcate, această evidentă alterare a sensului se bazează și pe o regretabilă greșeală de traducere. Textul citat mai sus a fost tradus în mod cu totul nejustificat în felul următor : „Și-așa și-implîntă spinii lui mereu/ În orășeni, săteni sau în curteni“. Nu numai contextul, dar și litera

textului arată că „*The body of the country*” nu poate fi tradus prin *săteni*. Este vorba, dimpotrivă, de nobili de provincie. Așa încât Jacques este un negativist numai din punctul de vedere al lordului. Textul indică deci clar culpa ducelui și a curtenilor săi, care nu-l înțeleg pe Jacques și-l defaimă pentru că noblețea lui de gândire le acuză falsele lor pretenții de oameni liberi și virtuoși, și astfel spectacolul adoptînd poziția lordului față de Jacques, se îndepărtează sensibil de text, sprijinindu-se și pe o nefericită greșală a traducătorului.

Relațiile dintre Jacques și Rosalinda, mult mai complexe și mai subtile în text, sînt de asemenea simplificate și, într-o măsură, răstălmăcite, în spectacol. Rosalinda are și ea, de multe ori, păreri asemănătoare celor pe care le rostește Jacques. Poate că simțul delicat de femeie al Rosalindei și demnitatea ei sînt jignite prin obligația de a se înfățișa iubitului în haine bărbătești. Dar dragostea e mai presus de orice și Rosalinda vrea să se poată bucura măcar de acele drepturi firești pe care natura le-a dat omului, dar, pentru a le obține, silnicia vremii o determină să recurgă la tot felul de șiretlicuri pentru care picioarele ei — dacă nu desculțe, oricum fragile — trebuie să alerge de colo pînă colo prin imensa pădure a Ardenilor, pentru a și le realiza. Din fericire, Rosalinda e o fire dîrză, are încredere în viață, cu toate că aceasta nu prea se dovedește demnă de ea : și în orice caz ar fi greu și n-ar fi nici drept să fie aspru judecată pentru că face haz de necaz. Există totuși un om — Jacques — care spre deosebire de ceilalți nu crede că pădurea Ardenilor poate fi un refugiu în aceste vremuri de restriște. El a călătorit mult, a văzut prea multe și tocmai de aceea e atît de trist în mijlocul veseliei — care la Rosalinda e uneori mai mult dorită decît resimțită. El caută să-i convingă pe ceilalți (și îndeosebi pe Rosalinda) că traiul în mijlocul naturii nu te poate feri de relele vremii, dacă trăiești în pădure la fel cum ai trăi la curte, dacă nu înfrîngi mai întîi în tine însuți, ambiția, pofta de mărire și de averi. „Voi ce sînteți îmbruibați și pîntecoși, sînteți ai veacului nostru”, spune Jacques. Astfel de pîntecoși și îmbruibați asemeni fiarelor, se află peste tot, și

la țară, și la oraș, și la curte, și ei pot să facă rău oriunde, chiar și în pădurea Ardenilor.

Dar vrînd să-i vindece pe oameni, el le spune lucruri triste și neplăcute, unele adevărate, altele izvorîte numai din faptul că și-a pierdut încrederea în viață și din plăcerea (pentru care *poate* fi acuzat) de a se simți singurul om trist cu adevărat. Din această pricină, ducelul cel bun, lordul și ceilalți curteni nu-l cred și sînt supărați pe el. De multe ori Rosalinda, pe care o-ncearcă adesea amărăciunea, e singura care i-ar da dreptate lui Jacques (fiindcă ea e un om într-adevăr), dar n-o face pentru că socoate că e păcat să fii trist și să nu te bucuri de viață, chiar atunci cînd ea nu se dovedește prea dărnica cu tine. Aici e un complex întreg de relații între personaje, o subtilă țesătură de sentimente, de multe ori contradictorii, căroră spectacolul le-a simplificat și redus semnificația, alterîndu-le în același timp expresia artistică. Tonalitatea comediei *Cum vă place* e dată nu de optimismul total, fără rezerve al Rosalindei și în nici un caz de bonomia ducelui, ci de o nuanțată alternare între dorința îndreptățită a omului de a se bucura de viață și silnicia unor vremuri în care cele mai firești bucurii sînt de multe ori neîngăduite. Tocmai de aceea Rosalinda spune în final, după plecarea lui Jacques, că ea nu e un epilog bun și că nu poate veni în ajutorul piesei. Epilogul nu-i decît o glumă, și spectatorul va aprecia nu numai hazul acestei glume, dar și tîlcul ei. El nu va fi în întregime nici de partea veselei Rosalinda, nici de partea lui Jacques cel trist, ci de partea autorului, care nu i-a putut oferi un epilog bun, fiindcă nici lui nu i l-a oferit epoca sa. De aceea unele momente importante din spectacol se contrapun evident textului : scenele dintre Rosalinda și Jacques, monologele Rosalindei și mai ales finalul. Aceste momente nu respectă nici semnificația textului și nici tonalitatea și expresia lui emoțională. *Cum vă place* e o comedie într-adevăr, dar farmecul ei, lirismul și pecetea ei artistică, stau mai ales în îmbinarea dintre veselie și tristețe. Unitatea aceasta între semnificație și expresia ei artistică, conținută în textul comediei *Cum vă place*, a fost într-o măsură compromisă prin unilateralitatea punc-

tului de vedere exprimat prin tendința exagerată și neîndreptățită de a anula o serie de contradicții, de aspecte complexe.

Trebuie să spunem însă că sînt momente în spectacol în care acest punct de vedere unilateral al regizorului (fie că nu a fost inițial respectat, fie că a fost părăsit pe parcurs) se resimte mai puțin ; și ele sînt printre cele mai izbutite. De altfel, spectacolul a evoluat foarte mult pe parcurs și s-a făcut evidentă tendința regizorului de a se corecta, ceea ce este, evident o dovadă a maturității sale artistice ; tendință — specifică oricărui temperament artistic autentic — care îl va ajuta fără îndoială pe Liviu Ciulei să realizeze în viitor spectacole shakespeareene din ce în ce mai valoroase.

Însemnătatea deosebită a tragediei *Macbeth* constă tocmai în puternica dezvăluire a acțiunii răului social asupra conștiinței omului. Tema virtuții omenești, păcate, urîțite nu de vicii înnăscute, ci de viciile și tarele societății în care trăiește, este aspectul cel mai profund al operei lui Shakespeare. Fundamentarea filozofică a frumosului și a urîtului, a tragicului și a comicului este la Shakespeare strîns legată de răul social al epocii sale, de acțiunea lui asupra conștiinței omului și de poziția pe care eroul o adoptă. Departate de noi gîndul de a îndemna pe cititorii tragediei *Macbeth* să considere vrăjitoarele drept expresia simbolică a răului social, pe care Shakespeare îl dezvăluie pe parcursul tragediei cît se poate de direct și de concret, cu o desăvîrșită logică a gîndirii și un covîrșitor realism al mijloacelor. Corul vrăjitoarelor însă, în deplin contrast cu corul antic care exprima fatalitatea, exprimă caracterul lăuntric, pe planul conștiinței, al conflictului tragic : „*The fair is foul, the foul is fair*“. Acest frumos care este urît și acest urît care este frumos, reprezintă sinteza sonetului 65, una din cele mai lapidare expresii ale acțiunii răului social asupra conștiinței omului.

Raportată la această concepție filozofică a lui Shakespeare, la tema virtuții urîțite, ideea tragediei *Macbeth* este minunat de simplă : Macbeth este eroul care,

înzestrat fiind cu o mare forță, cu alese însușiri, își pierde fericirea și, mai ales, își pierde omenia, căzând pradă răului social al epocii sale, adică încercând să dobândească puterea și fericirea prin oprimare, prin nedreptăți, prin crimă. Punctul de pornire al tragediei îl constituie însăși dezbaterea clară asupra noțiunii de om, de omenie. La început gândul crimei îi apare monstruos lui Macbeth, dar îndemnul propriei sale ambiții îl preia lady Macbeth. Acestui îndemn, Macbeth încearcă să-i opună omenia: „Cutez să fac tot ce e vrednic de un bărbat./ Nu-i om cel ce se încumetă mai mult“. Lady Macbeth afirmă concepția societății din care face parte atunci când îi răspunde că a *vroi* și a *cuteza* orice înseamnă a *fi om*. Această falsă și egoistă concepție despre omenie, o preia pînă la urmă Macbeth crezînd — spre deosebire de Lear, care a părăsit tronul vrînd să devină om — că nu va putea fi om decît devenind rege. În numele acestei monstruoase concepții despre om și virtuțile lui, lady Macbeth își îndeamnă bărbatul să săvîrșească cumplitele fapte din noaptea omorului lui Duncan.

În scenele următoare, construite cu o mare simplitate și o excepțională economie de mijloace, dar și cu o uimitoare forță dramatică, Shakespeare acuză și demască nu numai faptele lui Macbeth, dar mai ales concepția profund inumană în numele căreia ele au fost săvîrșite. Această dezbateră etică asupra noțiunii de om se împletește armonios cu o alta: condamnarea viciilor autocrației și a despotismului monarhic. În tragedia *Macbeth* se afirmă pe deplin dreptul poporului de a se răscula împotriva regilor tirani.

Dezvăluirea, prin spectacol, a semnificației tragediei shakespeareene, a generoaselor idei pe care ea le conține, a profundului umanism care-o însuflețește, constituie, fără îndoială, principala sarcină a teatrului. Din păcate, însă, caracteristica spectacolului de la Teatrul Național „I. L. Caragiale“ este dificultatea cu care spectatorul ajunge la înțelegerea tragediei, la sensurile ei adînci. Punctul de pornire al acestei dificultăți îl

constituie faptul că regizorul Mihai Berechet nu și-a fundat efortul de a construi spectacolul pe o concepție clară și unitară asupra textului, ceea ce se resimte în primul rînd prin desprinderea momentelor dramatice de bază ale spectacolului de semnificația lor esențială și deci în sărăcirea acestora de valori artistice. În mod evident, regizorul a acordat scenelor cu vrăjitoarele, de pildă, o pondere exagerată, care dăunează echilibrului spectacolului, dar cu ce anume intenție a făcut acest lucru este greu de spus. Textul vrăjitoarelor răsună cu insistență — de parcă în el s-ar afla cheia unui destin care guvernează evenimentele piesei și soarta personajelor — nu numai în scenele în care apar vrăjitoarele, dar și în alte momente importante ale spectacolului. Metafora poetului, „îndemnul cel de dincolo de fire“, agravată și luată la propriu, drept destin, nu numai că își pierde sensul, dar întunecă și celelalte înțelesuri foarte clare și profund realiste, omenеști ale tragediei. În schimb, momente cu adevărat esențiale trec estompate, palide, prin tenebrele care domină spectacolul (așa cum se întîmplă cu scenele dintre Macbeth și lady Macbeth). De înțelegerea poziției personajelor, a gândurilor lor, depinde semnificația întregii tragedii. Dar, în timp ce acel „să trăiești, Macbeth“ — ca și alte replici ale vrăjitoarelor — împuiază pînă la refuz auzul spectatorului, obsedîndu-l fără alt rezultat decît, poate, o anume exasperare — textul disputei dintre Macbeth și lady Macbeth, cu un profund conținut filozofic, de o mare subtilitate psihologică, exprimat în versuri care sînt printre cele mai frumoase din întreaga operă shakespeariană datorită substanței lor poetice și plasticității expresiei — fie că nu ajunge la spectatori, fie că nu poate fi perceput pe deplin, din pricină că accentul regiei și al interpretării nu-l impune ca atare. De altfel neglijarea formei artistice specifice versului shakespearian este o caracteristică a spectacolului la care ne referim, în cursul căruia textul a putut fi auzit clar și pregnant doar la puțini dintre actori. Tocmai din această pricină se înțelege mai greu procesul de destrămare a

personalității eroilor, urîțirea virtuților lor fizice și morale, ideea fundamentală a pierderii omeniei. Regia a pus un deosebit accent pe săvârșirea crimei (vezi acel moment, izbutit de altfel, în care Macbeth și lady Macbeth își încrucișează mâinile roșii de sânge), dar nu a acuzat țelurile josnice, nedemne de om — adică modul de viață — în numele cărora este făcut omorul. Motivul răului social de care suferea epoca lui Shakespeare a lipsit aproape cu totul din spectacol și de aceea nici fiorul tragic n-a putut fi prezent.

Mai clară a fost în spectacol ideea condamnării autocrației despotice a sîngeroșilor tirani care au făcut, secole de-a rîndul, așa cum spune poetul, din patria lui, în loc de „mamă” un „mormînt”. Dar și aici, accentul pus în final pe apoteoza triumfului lui Malcolm rupe întrucîtva firul conducător al ideii. Shakespeare a ținut mult mai adînc : pentru el, moartea tiranului Macbeth nu putea însemna curmarea răului social, cum, într-un fel, sugerează modul în care a fost realizat scenic finalul. Ideea condamnării sistemului autocratic de guvernare reiese cu multă forță în scena de la curtea Angliei (de altfel bine jucată de interpreți : Malcolm-Florin Piersic, Macduff-Emil Liptac, Ross-Constantin Bărbulescu). În această scenă, Shakespeare sugerează cu multă ingeniozitate și forță dramatică ideea că rădăcina răului, a nenorocirilor ce se abat pe capul țării o constituie posibilitatea continuării tiraniei ; lui Macbeth îi poate urma un alt tiran, pe lîngă care „Macbeth cel negru, mai alb ca neaua va părea”. În această scenă Shakespeare ne arată cum trebuie privit finalul piesei, punîndu-l pe Malcolm să spună : „Dar cînd voi fi strivit acestui despot capul, sub picioare / Sau îl voi fi purtat în vîrf de spadă, / De-abia sărmana țară va-n-dura / Mai multe viții decît înainte, / Mai mari dureri, pe căi mai felurite, / Prin cel ce-i va urma”. Firește, în această scenă Malcolm e șiret, se preface. Dar nu numai el, poetul însuși folosește aici o adîncă și înțeleaptă șiretenie, căruia regizorul era dator să nu-i cadă victimă.

Lipsa unei înțelegeri clare a textului s-a resimțit și în munca regizorului cu interpreții principali. Nu știm în ce măsură regia s-a preocupat de pătrunderea esenței personajelor centrale; faptul însă că în spectacol ele n-au fost clar și puternic conturate, a avut drept urmare lipsa unor creații actricești care să transmită spectatorilor o mare emoție artistică. În rolul lui Macbeth, Emil Botta, creatorul valoros al lui Mercuțio și al lui Othello, nu și-a putut cristaliza și finaliza remarcabilele lui calități de tragedian. Fără o idee călăuzitoare, Macbeth n-a fost în interpretarea lui Emil Botta omul puternic, de-o nemărginită ambiție, dar și cu o viață sufletească profundă, care se face vinovat alegând calea crimelor, a lipsei de omenie, pe care au urmat-o multe individualități puternice ale epocii elisabetane, cu o soartă nu mai puțin tragică decât a lui. Unii comentatori susțin în mod greșit că Shakespeare s-a depărtat de cronica lui Holinshed, care relatează că o dată rege, „Macbeth dă dovadă de multă mărinimie față de nobilii săi pentru a le dobândi favoarea”. Că Shakespeare n-a omis de loc această relatare a cronicarului, o poate dovedi dramatic scena ospățului, al cărui subiect trebuie să fie încercarea, neizbutită, de a câștiga de partea lui pe curteni, de a se dovedi un rege bun și drept. Dar apariția fantomei lui Banquo este nu numai situată în centrul scenei (ceea ce reprezintă și o greșală a regiei), dar ea e anticipată de actor și dezvoltată în așa măsură, încât celelalte intenții se pierd. Tot această scenă a ospățului trebuie să reliefeze și începutul unui alt motiv dramatic: faptul că Macbeth pierde bucuria de a trăi, că plăcerea de a se simți mare, puternic, ca și alte bucurii mai mărunte, îi vor fi de aci înainte oprite. De altfel, această tendință a lui Emil Botta de a anticipa soarta lui Macbeth, de a reliefa excesiv pocăința și tortura lui sufletească, au împiedicat dezvoltarea chipului scenic al personajului. Mai concentrată și mai organică este interpretarea actriței Tanți Cocea în dificilul său rol, mai ales în prima parte, în care a

reliefat stăpînirea de sine, voința și energia înfricoșătoare a personajului. Dar de la aceste date, oarecum exterioare rolului, și pînă la firea exaltată, imaginativă care o duce pe lady Macbeth la nebunie, mai este o distanță pe care actrița n-a străbătut-o.

Ion Manu a dat un adevărat exemplu de modul în care un actor își poate împlini cu strălucire rolul de comentator avizat al textului. În spectacol — cu excepția scenei portarului — a lipsit un element însemnat pentru înțelegerea raportului profund între tragicul și comicul shakespearian. Acțiunea răului social asupra conștiinței oamenilor se manifestă și prin trivializarea plăcerilor vieții, care devin un chin și o povară și dobîndesc un caracter josnic, respingător. A considera glumele deșucheate ale portarului drept simple obscenități făcute pentru a fi pe placul marinarilor care obișnuiau să frecventeze Teatrul „Globus”, cum au făcut-o adesea unii critici, înseamnă a ignora tocmai un aspect important al esenței tragice a comicului shakespearian. Prin modul în care Ion Manu a interpretat rolul acestui *portar al Infernului* a apărut foarte clar motivul trivializării plăcerilor vieții, transformarea unor bucurii firești în vicii hidoase, josnice.

Răsunătorul succes pe care l-a înregistrat mult regretatul artist al poporului George Vraca într-un rol nu numai extrem de complex și de dificil, dar și de mare prestigiu în istoria teatrului universal, reprezintă, în același timp, un însemnat succes al mișcării teatrale românești. Entuziasmul atît de spontan cu care a fost întîmpinat spectacolul *Richard al III-lea*, pus în scenă la Teatrul „C. I. Nottara” de către maestrul emerit al artei Ion Șahighian, este caracteristic forței de atracție pe care o exercită asupra publicului de teatru o mare creație actoricească. Dar la fel de caracteristică unei astfel de realizări este mai ales excepționala forță și măiestrie dramatică, vasta experiență și profunda înțe-

legere a textului pe care le dezvăluie întruchiparea scenică a acestui rol. Ceea ce a impresionat în primul rînd, pe tot parcursul evoluției lui Richard-Vraca în scenă, a fost acuta precizie și marea forță emoțională prin care era reliefat raportul între personaj și epocă. Departe de a-l înfățișa pe Richard ca un monstru fizic și moral, postura scenică prin care era zugrăvit personajul, surprindea și cucerea prin aspectele ei artistice noi, nebănuite. Ann, Elisabeth, Margaret și chiar bătrîna ducesă de York îl acoperă pe Richard cu injurii și epitete brutale, în momente atît de propice unor asemenea caracterizări, încît pare aproape cu neputință ca Richard să apară spectatorilor altfel decît ca o expresie a demoniului sau a unei respingătoare bestialități. Și totuși George Vraca a izbutit în chip magistral — și aici stă una din marile dificultăți ale rolului — să-i dea lui Richard un cu totul alt chip decît acela pe care îl sugerează acuzele și blestemele victimelor sale: „lepădătură“, „porc ce rîmi păcatul“, „unealtă a iadului“, „broscoi cocoșat“, „păianjen veninos“ etc etc. Interpretarea dezmințea în egală măsură și cu aceeași forță dramatică însuși portretul pe care și-l face Richard în primul monolog: pocit, sluit, și prea de timpuriu zvîrlit în lume, un neisprăvit, șchiop și certat de tot cu moda zilei“, „cum n-am să pot să fiu uitat vreodată“ ș.a.m.d. În contrast cu modul în care este văzut de victimele sale și chiar cu acela în care este reflectat de „oglinnda“ în care își vede propriul chip, Richard-Vraca nu numai că nu a apărut ca un „neisprăvit“ „jefuit de firea hoată“, dar ca o puternică personalitate, înzestrată cu multe și pregnante însușiri. În ciuda defectelor fizice — ce abia dacă erau percepute — el avea și forță fizică și curaj, un chip ce putea fi și seducător, putea sugera noblețea, sinceritatea, o mare spiritualitate, o viață sufletească intensă, ce se exprima prin o continuă incandescență pasională, umor, într-un cuvînt apărea drept un titan în înțelesul renescentist al cuvîntului. George Vraca a pus spectatorului de la început, prin contrastul dintre primul monolog și modul în care se desfășura marea scenă a cuceririi lui Ann,

o pasionantă problemă — care este adevăratul chip al lui Richard? — intuind însăși esența tragediei shakespeareene; căci forța emoțională nu constă în spaima în fața crimelor pe care le săvârșește, în peripețiile ascensiunii și căderii lui, ci mai ales în această tulburătoare și emoționantă dezvăluire a chipului lui Richard, ale cărui multiple măști Shakespeare le perindă în fața spectatorului nu pentru a-l uimi și dezorienta, nu pentru a-l face să tresalte de groază, ci pentru a-i împărtăși chinuitoarele întrebări pe care i le-a ridicat viața epocii sale. Richard-Vraca nu era mai sîngeros și mai crunt decît alți tirani ai vremii lui. Blestemul reginei Margaret nu-l atingea numai pe Richard, ci întreaga sa epocă. Adevăratul chip al lui Richard se releva treptat, scenă cu scenă, în ochii spectatorilor care urmăreau captivați evoluția eroului în scenă: Richard-Vraca era expresia răului social al vremii sale, nu un caz patologic, ci una din acele geniale generalizări artistice care definesc raportul între erou și epoca sa. În cazul lui Richard, dezvăluirea, reconstituirea actoricească a portretului pe care l-a întreprins Shakespeare este poate mai dificilă decît a oricărui alt erou. Tema dezumanizării eroului prin acțiunea răului social asupra conștiinței sale, tema pierderii omeniei, este una din temele mari, preferate, ale lui Shakespeare. În *Richard al III-lea* însă reliefaarea acestui proces este mult mai grea, deoarece de la început și pînă la sfîrșit, eroul nu devine, ci este expresia nedreptății sociale, instrumentul necruțător al unei orînduiri tiranice. Încă din ultima parte a trilogiei *Henric al VI-lea*, ducele de Gloster își exprimă năzuințele în chipul următor: „Cum n-am în lume altă bucurie / decît să-nfrîng, să poruncesc, să-i domin / pe cei mai înzestrați la chip ca mine, / mă mîngîi doar cu gîndul de-a fi rege“. Aceeași profesie de credință, aceeași ură împotriva oamenilor, a păcii țării sale el o mărturisește, în alți termeni și în monologul care deschide tragedia *Richard al III-lea* prin acel sfidător: „Ei bine, iată, vreau tîlhar să fiu...“ Și totuși acest chip Richard și-l ascunde nu din ipocrizie, nu pentru că arborează măști, ci pentru a-și putea atinge

scopul pe care-l urmărește. Dificultatea supremă a interpretării și în același timp cheia strălucitei realizări a lui George Vraca stătea în faptul că de fiecare dată interpretul juca alt rol, cu tot atâta putere de convingere. Urmărind această succesiune de roluri și nu de măști, nu numai că spectatorul putea desprinde mult mai bine esența personajului, dar el asista la acel deosebit de emoționant și semnificativ proces pe care Shakespeare, însuflețit de idealurile nobile ale umanismului Renașterii, i-l face lui Richard. Și cu toată această mulțitudine de fețe pe care le adoptă, chipul lăuntric al lui Richard s-a dezvăluit în interpretarea marelui actor, chiar și în cele mai tainice ascunzișuri. Richard-Vraca a dat acestei dezvăluiri atâta forță emoțională încât dinamismul interpretării lui a întrecut uluitoarea succesiune de crime și fărâdelegi, concentrând astfel interesul și emoțiile spectatorilor în primul rînd asupra gândurilor și sentimentelor pe care le împărtășește Shakespeare oamenilor. Astfel încât, în ciuda acestui tablou sumbru al epocii lui Richard, poezia shakespeariană, strălucit exprimată scenic prin generoasa și covârșitoarea forță de sugestie a marelui talent și a deplinei măiestrii pe care a desfășurat-o George Vraca, a încântat mintea și sufletul celor ce au asistat la acest spectacol care a înscris o pagină de neuitat în istoria teatrului românesc.

După cum am spus, teatrele noastre îl joacă foarte mult pe Shakespeare și publicul nostru spectator apreciază această înclinație a regizorilor și a actorilor noștri. Tocmai de aceea atunci cînd montează un spectacol shakespearian, teatrul trebuie să aibă clar în vedere faptul că atenția publicului nostru de astăzi pentru Shakespeare are la bază setea lui de cultură, dorința de a-și însuși marile valori ale literaturii universale și că deci, poziția lui este cu totul diferită de înclinațiile publicului restrîns de altădată, care gusta cu mult deliciu de pildă teatrul boulevardier. Astăzi împlinirea gustului public reprezintă un act de cultură și tocmai

de aceea teatrul trebuie să examineze foarte serios posibilitatea de a realiza în cele mai bune condiții artistice un spectacol shakespearian. De fapt aici nu este vorba decât de a descoperi care anume piesă din repertoriul shakespearian convine cel mai mult forțelor regizorale și actricești ale teatrului respectiv și, în același timp, prin care anume tragedie sau comedie de Shakespeare teatrul poate dezvălui publicului adâncul conținut filozofic și marile valori artistice ce le conține acest repertoriu shakespearian. Teatrele noastre din Capitală, ca și majoritatea teatrelor din regiuni, au dovedit că au forțele artistice necesare pentru a-l juca pe Shakespeare în bune condițiuni.

Dar trebuie să menționăm faptul că nu totdeauna criteriile care au stat la baza alegerii pieselor au fost cele mai fericite. Și că uneori simpla dorință de a satisface *oricum* înclinația publicului pentru Shakespeare a înlocuit criteriile ideologice și artistice. Din păcate au fost în ultimii ani și mai există și astăzi pe scenele teatrelor din Capitală și regiuni, spectacole shakespeareene care nu s-au situat pe linia săvârșirii unui act de cultură. Acel *Hamlet* anacronic și învechit din punct de vedere al concepției regizorale și sub nivelul posibilităților artistice ale teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”, spectacolul cu *Nevestele vesele* de la Teatrul Muncitoresc C.F.R. sau, mai recent, *A 12-a noapte* realizată de Teatrul Național din Craiova, sînt cîteva exemple care ne arată că tendința de a renunța la exigență în favoarea unui criteriu comercial își mai face încă drum pe scenele unora din teatrele noastre. Cum spuneam, este vorba aici de criterii și nu atît de posibilitățile artistice, fiindcă toate aceste teatre au putut realiza și spectacole shakespeareene interesante: *Doi tineri din Verona* (Teatrul Muncitoresc C.F.R.), *Hamlet* (Teatrul Național din Craiova), *Femeia îndărătnică* (*Îmblînzirea scorpiei*) (Teatrul „C. I. Nottara”), *A 12-a noapte* (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”). Exemplul Teatrului Național „I. L. Caragiale” este semnificativ în această privință. Fără îndoială că ideea de a realiza *Macbeth* cu Emil Botta era interesantă și că dacă această

încercare n-a fost încununată de succes deplin, de vină a fost în primul rînd faptul că spectacolul n-a avut la bază o concepție regizorală clară și profundă. Dar nu e mai puțin evident că, oricum ar fi fost realizat spectacolul, el era de la început pus sub semnul unei așa-numite „experiențe”. Nu vrem să negăm cu orice preț utilitatea unor astfel de experiențe, mai ales cînd ele sînt temeinic gîndite, dar ni se pare evident faptul că preocuparea de bază a primei noastre scene trebuie să fie realizarea unor mari spectacole, de cert prestigiu artistic.

Problema așa-numitelor *spectacole experimentale* cu piese clasice și în deosebi cu piesele shakespeareene trebuie privită cu multă atenție, deoarece, uneori sub această etichetă se ascunde în chip vădit lipsa unor criterii științifice și lipsa de exigență. Problema ar fi simplă dacă n-ar exista de la început obligativitatea reprezentării pe scenă a rezultatelor — oricum ar fi ele — obținute de pe urma acestor experiențe. Teatrul Național „I. L. Caragiale” a întreprins, nu de mult, o asemenea experiență: a încredințat actorului Marcel Anghelescu, cu o echipă de tineri interpreți, *Vicleniile lui Scapin* de Molière și rezultatele au fost remarcabile. O încercare foarte îndrăzneată dar meritorie a fost montarea piesei *Hamlet* la Teatrul de Stat din Timișoara. Așa după cum presa noastră de specialitate a remarcat în unanimitate — ceea ce a constituit caracteristica de bază a acestui spectacol a fost maturitatea și profunzimea de gîndire a concepției regizorale (Dan Nasta), contribuția prețioasă pe care acest spectacol a adus-o în comentarea textului celei mai dezbătute dintre tragediile shakespeareene. Teatrul Național din Iași a montat tot cu titlul de experiență *Richard al III-lea* în regia lui Mircea Marosin, cu tînărul actor C. Dinulescu în rolul titular.

O experiență, deosebit de interesantă și izbutită a constituit-o de asemenea punerea în scenă a *Comediei erorilor* la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, de către regizorul Lucian Giurchescu. Datorită concepției regizorale și interpretării actricești, această comedie de

început, considerată drept una din piesele mai puțin reprezentative ale lui Shakespeare, a apărut în spectacol extrem de vie și de actuală. Asemenea experiențe, fără îndoială că sînt cît se poate de utile și în acest sens ele își au rostul, reprezentînd un factor activ și creator în viața noastră teatrală.

Există toate premisele pentru ca, folosind experiența dobîndită pînă acum, teatrele noastre să înregistreze pe viitor frumoase succese prin realizarea unor noi spectacole shakespeareene de înalt prestigiu artistic, contribuții active la tradiția valorificării operelor marelui dramaturg pe scenele romînești.

MESAJUL UMANIST ÎN SPECTACOLUL GORKIAN ȘI DE TRADIȚIE GORKIANĂ *

Lumea pestriță a „foștilor oameni”, abrutizați, mutilați, zdrobiți de forțele inumane ale societății capitaliste, a fost idealizată, cum se știe, de unii scriitori burghezi și înmiresmată cu pitorescul a tot felul de bizarerii. Fie că speculau paradoxul „virtuților răsărite din viciu”, fie că ridicau filistine chemări filantropice, aceștia nu erau preocupați să dezvăluie în profunzime împrejurările sociale care fac să se îngroașe rîndurile degeneraților vagabonzi și asasini, nici să acuze atitudinea de nepăsare a orînduirii burgheze față de alunecarea omului la periferia societății.

În literatura occidentală, unele producții dramatice, ca piesa irlandezului Samuel Beckett *În așteptarea lui Godot*, folosesc drept pretext condiția degenerării unor personaje, pentru a face din ele megafoane ale stărilor de spirit morbide, în vogă : sentimentul totalei dezagregări a voinței omenești, pesimismul învederat, raționamentele capitularde, angoasele existențialiste. Zdrențele și degringolada acestor eroi vagabonzi ai lui Beckett sau ai altora, care rostesc replici, de altfel inteligent construite, sub un clopot de sticlă unde nu se poate respira — sînt vestigii caracteristice artei care își propune nu să fortifice năzuințele de eliberare a omului din sclavia întunericului, ci să aștearnă o prăpastie între om și

* Pe marginea spectacolelor cu *Azilul de noapte* de Maxim Gorki (la Teatrul Național din Cluj și la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”) și cu *Aristocrații* de N. Pogodin (la Teatrul Muncitoresc C.F.R.)

posibilitatea fericirii prin luptă împotriva asupra-
rii lui materiale și spirituale.

În fața omului nimicit, abulic și opac la sensul măreț
al existenței sale, creat de o literatură în descompunere,
se ridică prometeic Omul biruitor, uriașul semet, pentru
care Maxim Gorki a toastat la începutul veacului nos-
tru revoluționar.

În *Azilul de noapte* Gorki a înfățișat omul zdrobit
de forțele inumane ale economiei capitaliste, la răs-
pîntia dintre cele două secole, cînd în Rusia se contura
descătușarea energiei revoluționare a maselor. Cu mulți
ani mai târziu, dramaturgul sovietic Nikolai Pogodin
avea să plece de la tradiția *Azilului de noapte* pentru
a dezvolta în piesa *Aristocrații* tema bătăliei pentru om,
împotriva prăbușirii sale, bătălie desfășurată în anii
tinerei puteri sovietice și ilustrată aici de recuperarea
morală și socială a indivizilor decăzuți, lăsați moște-
nire de regimul țarist.

Azilul de noapte reprezintă în creația lui Gorki, din
punctul de vedere al materialului de viață, o reluare a
temei vagabonzilor, laitmotiv al povestirilor de tinerețe.
Este o reluare care echivalează cu o punere la punct,
cu o concluzie aproape neașteptată, ba chiar cu o ne-
gare a universului ce îl constituie nuvelele cu vaga-
bonzi. În *Azilul de noapte*, marele scriitor a rupt vîlul
romantic cu care îi înconjurase, rostind adevărul cu
privire la ei înșiși, un adevăr cutremurător, care scoate
la iveală mizeriile și neputințele „foștilor oameni”. Tot
ce poate fi mai jalnic, mai degradant și mai dureros
pentru om, în acest fel de a vieții, a fost adus de Gorki
între pereții sumbri ai pivniței sortite drept azil ; asupra
pensionarilor firmei Kostîliov, el a lăsat să cadă o rază
de soare.

Piesa cuprinde un episod de viață comună a acestora,
în care se răsfrînge destinul fiecăruia, prin cotidianul
faptelor : discuții înecate în alcool, amăgiri mirifice,
răbufniri ale urii, decrepitudinii și disperării. Locatarii
au descins din toate direcțiile. Amestecați în obșteasca
mizerie a azilului, ei sînt destinați, potențial și practic,
unor direcții deosebite : de acceptare, de revoltă, sau
de nereușite perpetue. Cînd viața i-a aruncat peste

bord, câțiva dintre ei au devenit prizonieri, cu oarecare bunăvoie chiar, ai azilului Kostîliov. Satin radiază inteligență în pivnița vagabonzilor, unde a câștigat o autoritate indiscutabilă, și este huiduit pe străzi de persoanele onorabile. În trecut a fost funcționar la poștă, avea pasiunea faptelor de preț ale oamenilor, acumulate din lectură cunoștințe asupra naturii lucrurilor și a înfăptuirilor civilizației, care îl înflăcărau. Declicul s-a produs într-o clipă de mînie, cînd a ucis un nețrebnic. Pușcăria l-a umilit pentru totdeauna și l-a înrăit. A avut de ales astfel, dacă se poate spune, climatul „boem“ al azilului, unde se complace desfășurînd în afară, talente de cartofoi și scandalagiu. Satin expune în finalul piesei, aparent prin surpriză, dar în fond în acord cu felul contradictoriu al personalității sale, ideile autorului despre adevăr și măreția omului. Este greșit să se înțeleagă, însă, că Gorki și-a pus nădejdea în indivizi de condiția eroului său. Acesta reprezintă în fond o „valoare abstractă, deținătoare a anumitor însușiri sociale“, fapt care a mai fost relevat.

Printre „stîlpii“ azilului se numără unii la care dorința evadării s-a stins. Bubnov a renunțat la proprietatea atelierului său de șepcărie, convins că nevasta și ibovnicul ei îl vor birui. El consideră fuga în azil salvatoare, chiar avantajoasă, cu atît mai vîrtos cu cît se poate abandona nestingherit patimii de bețiv. În felul său Bubnov este un înțelept cinic și sceptic, un „corb“ care cobește aforistic din colțul lui. Întreaga decrepitudine a ultimelor vlăstare de nobili a fost întruchipată în figura Baronului : un om de nimic, cu mintea învăluită de ceață, pentru care falimentul „s-a petrecut ca prin vis“, risipind averea și mai apoi dramul de cinste. A rămas omul „gol-goluț“, pe care nu-l poate reabilita în ochii haimanalelor nici faimosul arbore genealogic, nici amintirea caleștilor ori a cafelei cu frișcă, și cu atît mai puțin parodia aerelor de distincție. La Nastia — o biată prostituată — se manifestă o dorință de evadare întîrziată fatal. Mărginită și apoi practic neajutorată pentru o eventuală desprindere din mocirlă, ea cultivă închipuiri absurde și livrești, din care o smulge brutal baronul. Pentru Crivoi Zob (Gît Sucit),

împăcarea cu mediul azilului a pornit de la o realitate acceptată : „Dacă ei ar încerca să trăiască cinstit, în trei zile ar crăpa de foame“.

Dar nu toți locatarii caută justificări sau false remedii pentru înspăimântătorul lor trai. Kleșci socoate că va ieși la suprafață robotind îndărătnic la nicovala sa de lăcătuș. Dar înmormântarea soției îi înghite sculele. Hamalul Asan nu înșală pe nimeni, fiindcă astfel îi dictează Coranul și ar vrea ca ceilalți să procedeze la fel. Însă e dezarmat de întrebarea : la ce e bună cinstea ? Pentru asemenea „idealiști“, la ușa azilului stă scris, fără să se vadă, „lăsați speranțele, cei care intrați aici !“

Cîțiva dintre cei tineri, încearcă să-și salveze viitorul. Vaska Pepel și Natașa sînt aproape de un deznodămînt îndrăzneț și meritat, dar demonica tenacitate a Vasilisei Kostîliova le împiedică planurile. Toți trei se prăbușesc. Cu totul străin este acest conflict, ca parte a întregului piesei, de tribulațiile individualiste ale clasicului triumphi amoros. Aici, spre deosebire de tematica dramelor burgheze, se afirmă și strigă chemarea la o viață a demnității omului, scuturată de trivialitate și sălbăticie.

Pentru mulți comentatori ai *Azilului de noapte*, sosirea bătrînului Luca între acești vagabonzi lipsiți de un orizont elementar al vieții a apărut mesianică. Lucrurile nu sînt lesne de expediat, deoarece personajul acesta prezintă fațete subtile și multicolore. În consecință atrăgătoare : pentru eroii piesei, pentru creatorii care montează piesa, pentru cititori și spectatori.

În construirea figurii „bătrînului“, Gorki a avut în vedere una din realitățile perioadei de vîrf a societății rusești prerevoluționare, care, ca o consecință a perimării vechiului mod de viață social și spiritual, era caracterizată prin derută, spaime și lamentări, de partea celor învinși. „Anii de la sfîrșitul celui de-al noulea și începutul celui de-al zecelea deceniu al secolului trecut — scrie Gorki în articolul *Despre piese* — ar putea fi supranumiți anii de justificare a neputinței și de consolare a celor sortiți pieirii“. S-au găsit deci împăciuitori și consolatori de toate gradele, între care pelerinii la

locurile sfinte, trepăduși vicleni și maeștri ai elocinței popești. Esența mîngîietoarelor povește pe care le sco-teau din sacul fără fund al ipocriziei, era nu numai fățarnică — deoarece stropea apă de trandafiri peste amarul și tristețea victimelor de tot soiul — dar mai cu seamă demobilizatoare, provocînd abateri de la în-țelegerea cauzelor răului social, și urmărind justifica-rea ordinii existente. Luca urma să fie — și este într-o bună măsură — în concepția artistică a piesei, chinte-sența unui asemenea tip.

Iată-l deci la lucru, ca virtuos al „minciunii fru-moase”: limbușia sa este mătăsoasă, îmbrăcată în cu-vinte și pilde meșteșugite. Numai astfel reușește să pă-trundă în sufletul nenorociților, dispuși oricum să li se fluture speranțe pe dinaintea ochilor. Unei femei mu-ribunde îi strecoară iluzia vieții de dincolo, ca recom-pensă a suferințelor ce i-au măcinat viața. Pentru Ac-torul bețiv care și-a ratat puținul talent, el ticluiește povestea spitalului turnat în faianță și pardosit cu ge-neroase intenții umanitare. Pe Vaska Pepel, hoțul pîn-dit de amenințarea ocnei, îl îndeamnă să fugă împreună cu aleasa inimii, în Siberia, unde va găsi o dezlegare. Și consecințele: Ana se stinge neîmpăcată cu gîndul morții. Actorul se spînzură cînd simte ironia speranței ivite, iar Pepel și Natașa încheie dezastruos capito-lul iluziilor. Concluzia: minciuna nu poate tămădui, oricît de strălucitor ar fi ambalată, iar pentru îndrep-tarea vieții se cer prefaceri din adînc și nu biete eva-ziuni individuale.

Fapt este că Luca a suportat deseori, pe scenele lumii, o interpretare tendențioasă, sau pur și simplu neaprofundată, care îl făcea să apară într-o ipostază serafică — geniul bun al piesei. Față de un asemenea unghi de înțelegere, Gorki a manifestat îngrijorare și, paralel cu aceasta, și-a pus întrebarea dacă intențiile sale au găsit întruchiparea cea mai exactă în modul cum a rezolvat latura ideologică a personajului. Îndoielile scriitorului se refereau la faptul că Luca deține în con-cepția piesei, dincolo de semnificațiile subliniate mai sus, rolul de a împărtăși, ba chiar de a provoca splen-didele reflecții despre om ale lui Satin. De pe pozițiile

unei înalte principialități, Gorki nu a șovăit să condamne, mulți ani după premiera *Azilului de noapte*, ceea ce a socotit insuficient realizat în această creație a sa.

Operă de profund umanism și de uriaș talent, *Azilul de noapte* este, prin puterea de analiză a unor realități ale orînduirii capitaliste, mereu actuală, constituind totodată pentru actori și regizori una din marile atracții din cîte impune pe scenele teatrelor dramaturgia universală. În ultimii ani, *Azilul de noapte* a fost montată la două din teatrele noastre: Teatrul Național din Cluj și Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” din București. Mult diferite în concepția lor, spectacolele realizate au stîrnit vii înfruntări de opinii.

Spectacolul clujean, pus în scenă de Constantin Anatol, a ținut să nege înțelegerea *Azilului de noapte* ca un panopticum pitoresc de zdrențăroși puși să declame în cadrul unei „serate literare bizare, sălbatică pe alocuri”. Unele spectacole vechi spărgeau oglinda în cioburi, sacrificînd analiza socială — ale cărei semnificații dirijează, în fapt, orice mișcare și reacție a eroilor — de dragul avatarurilor triumphiului amoros Pepel-Natașa-Vasilisa, privite în exclusivitate. Și regizorul clujean a considerat esențial, în dezvoltarea temei *năzuințelor înșelate*, conflictul dintre aceste personaje. Dar nu ca o ilustrare a unor cazuri particulare, ci din punctul de vedere al relațiilor generale, în care sînt antrenate destinele purtătoare de semnificații largi ale tuturor eroilor piesei. Acesta a fost refuzul de a fetișiza, și totodată de a plafona drama personală, la nivelul eșecurilor strict individuale. În consecință, accentul a căzut pe omenescul răsturnat în viciu și deznădejde al unor locatari, pe revolta în genunchi a altora, cu toții priviți în sensul involuției lor sociale, și nu metafizic. „Umanismul țipătului sfîșietor”, propus cu acești termeni de Constantin Anatol ca supra-temă la spectacol, și-a multiplicat cu tragism ecoul. A fost astfel pus în lumină ceea ce Stanislavski numea „temeiul spiritual” al piesei lui Gorki: „Libertate cu orice preț — o libertate în căutarea căreia oamenii se duc pînă în fundurile vieții, neștiind că abia acolo vor fi robi!”

Bine marcată prin profunzimea interpretării lui Ștefan Braborescu a fost prezența controversatului personaj Luca. Compoziția actorului nu a lăsat nici o îndoială asupra faptului că sub aparența bunăvoinței manifestată prin „frățescul” ajutor al vorbelor mîngîietoare, se ascunde o viață interioară în care scapără șiretenia și egoismul. Mobilitatea feței, duplicitatea privirilor, nuanțele glasului obișnuit să țină predici, toate acestea împreună alcătuiesc adevăratul portret al drumețului „gură de aur”. Regia nu a ocolit, ca să spun așa, meritele personajului, în special contribuția ce o are la vremelnica unire a îndrăgostitului Vaska Pepel cu Natașa, și a pus accentul corespunzător, totodată, pe fuga bătrînului în scena încăierării — foarte elocventă pentru demonstrarea lașității sale, într-un moment cînd se cer fapte, acțiune, răspundere.

Cunoscut, cu mai mulți ani în urmă, în roluri de prim amarez, interpret al „fluturașului” von Kalb din *Intrigă și Iubire*, Sandu Rădulescu a jucat aici pe Satin, cu alte cuvinte s-a luat la trîntă cu un uriaș, pe care a reușit să-l supună. Prin ce se distinge Satin creat de dînsul? Prin *vitalitatea* cu care însoțește sclipirea inteligentă a replicilor: prăpăstioasă cînd cîntă osanale „opoziției” ce o face la fundul vieții, răsunătoare cînd pronunță cuvinte ce i se par că ascund o enigmă („Organon”, „Sardanapal”, „Laheza”), topită uneori de înduioșare („Aveți grijă de copii!”), curată, deși aburită de alcool, în cuvîntarea din final. Cu drept cuvînt regia nu a urmărit întruchiparea unui Satin pitoresc ori rezonant, ci înfățișarea sufletească a unui *boem cinic*, care „îneacă în alcool și în neputință concluzia splendidei filozofii despre om” — așa cum a notat C. Anatol în caietul program. Interpretul s-a arătat mai optimist față de rol — fără exagerare — și a făcut bine. Cinismul dorit de regizor există ca o trăsătură a personajului, el însă nu se manifestă în forme prea grave. Satin știe „să nu jignească pe om”. Sandu Rădulescu a ținut seama de faptul acesta.

Rolul „cinicului” îl are în spectacol șepcarul Bubnov. Compoziția lui Gheorghe Damian s-a apropiat de caracterul lenevos, înrăit, zgîrcit în gesturi al acestuia,

ca și de dispoziția lui de a lansa îndoieli cumplite și sarcasme fără ocolișuri la adresa unor convingeri ale celor din jur. Cu finețe psihologică a fost rezolvat în interpretarea lor Ion Țîlvan, rolul Baronului. Dincolo de gesturile clasice — demnitatea mânușilor jerpelite și a melonului ponosit — actorul a dat la iveală decrepitudinea umilitoare a unei întregi categorii sociale. Stilizat și fără speculații. La al său „gura, lady!”, spectatorul nu putea decât să rîdă pieziș sau să se cutremure.

Mult prea stins, Actorul compus de Alexandru Marius — la care era indicat să se vadă o creștere care să mobilizeze personajul către mirajul spitalului salvator — a demonstrat doar o biată pîlpîire prea grabnic înăbușită.

Regizorul a avut preocuparea calităților reale ori posibile ale lui Pepel, care să justifice necesitatea dorului său de ducă spre un mod de viață mai bine orînduit. Rezervele de imaculată tandrețe, în dragostea pentru Natașa și rezistența ce o opune asalturilor Vasilisei — elemente care au apărut subliniate în interpretarea lui Octavian Cosmuță — au apropiat personajul de simpatia spectatorilor. Cu atît mai deplin au găsit o înțelegere compătimitoare blîndețea și tristețile aspre ale Natașei, interpretată de Ligia Moga. Deși abrutizat, posac și impermeabil, Kleșci poate fi încadrat în aceeași familie, prin disperarea cu care luptă să se smulgă — fără succes — din rîndul vagabonzilor. Regia și interpretul (Totu Coloman) au fructificat scena din actul II, în care Kleșci blestema „adevărul” hainelor zdrențuite și al șomajului.

În deplină unitate cu concepția regizorală, decorurile tînărului scenograf T. Th. Ciupe au avut o capacitate deosebită a sugestiei și sintezei plastice. În interiorul azilului imaginat de dînsul, mizeria, dezordinea, lăvîțele, cuptorul, masa lungă pe căpriori, arcada necizelată sugerînd dispunerea la subsol au dat imaginea sordidului în chip selectiv, pregnant, fără detalii naturaliste. Decorul actului III (curtea interioară a azilului) a fost predominat de cenușiul unor ziduri înalte, înclinate parcă să cadă, desenate într-o expresie sobră, creatoare de atmosferă.

Drama de idei s-a imprimat în ritmul spectacolului, dând curgere ascendentă acțiunii oarecum statice a piesei. Ascuțimea debaterii s-a impus încet, dar sigur.

Dacă în spectacolul Naționalului clujean s-a vădit o pondere a realismului scenic de tradiție stanislavskiană, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” punerea în scenă a *Azilului de noapte* a marcat refuzul tradiției, intenția de înnoire totală a ideilor regizorale, plastice și de interpretare a rolurilor piesei. Regizorul și scenograful spectacolului a fost Liviu Ciulei, care nu mult după aceea avea să realizeze un remarcabil spectacol gorkian cu *Copiii soarelui*. Se pare însă că, pentru a ajunge la profunzimea de idei și la acuitatea rezolvărilor artistice din *Copiii soarelui*, el a trebuit să plătească tribut unor căutări în ultimă instanță sterile — la *Azilul de noapte*.

Creatorii spectacolului au plecat de la premisa falsă că peste *Azilul de noapte* s-a așternut un strat de praf și că spectatorul contemporan trebuie „acomodat” cu textul marelui scriitor. A rezultat de aici o concepție regizorală în care disputa ideologică și natura socială a conflictului dramatic au trecut în fundal, pentru a face loc, în special, evoluției contradicțiilor sentimentale manifestate în triumghiul Pepel-Vasilisa-Natașa. Pe de altă parte, deși personajele piesei au o determinare istorică și socială precisă, s-a urmărit scoaterea lor din acest context în scopul sublinierii *universalității* care ar putea-o avea în societatea capitalistă de astăzi. Aici a apărut o *contemporaneizare* forțată a tipurilor, o plasare a acțiunii și atmosferei dramei lui Gorki fie într-un vag general-uman, fie la o adresă de gratuită actualizare.

Așa, de pildă, Liviu Ciulei a construit un decor în care mizerul lăcaș al azilului apare alcătuit din mai multe suprapuneri pe verticală, amintind barăcile lagărelor de exterminare naziste. Paralel cu aceasta, înfățișarea tipurilor a fost făcută în așa fel, încât actorii, jucând cu fața liberă de orice machiaj — fără bărbile caracteristice unuia sau altuia din eroii piesei — să aibă figurile „moderne” ale unora care trăiesc mai aproape de jumătatea secolului nostru. În unele cronici

dramatice a și fost, de altfel, salutată apropierea făcută de Ciulei între pensionarii *Azilului* și deținuții lagărelor fasciste. Întrebarea însă la care nu au răspuns nici cronicarii respectivi, nici autorii spectacolului, este ce are comun lumea de vagabonzi, declassați și lumpen-proletari din piesa lui Gorki, cu oamenii închiși și exterminați la Auschwitz sau Maidanek? Această asimilare a eroilor piesei la condițiile generale ale orânduirii capitaliste (care naște fascism), a putut să apară în spectacolul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” pornind numai de la o greșită abordare a problemei spiritului contemporan față de o piesă intrată în fondul clasic.

Liviu Ciulei a insistat, în atmosfera fiecărui act, asupra vlăguirii morale a personajelor și a traiului lor exasperant de monoton. În acest fel pe scenă s-au conturat imagini menite să exprime faptul cotidian al vieții din azil și, prin detalii semnificative, o anumită solidaritate — paradoxală — a eroilor care se suportă greu unul pe altul. Această manieră descriptivă a regizorului a pus însă în umbră lucruri mult mai importante, și anume acuitatea filozofică și ideologică a conflictului dramatic, pregnanța caracterelor, intensitatea situațiilor tragice, din miezul cărora se ridică mesajul umanist și revoluționar al autorului. Totul conduce în piesă către dezbateră de idei, către clarificarea unor destine, sociale distincte și a pozițiilor diferite față de viață, ce le comportă eroii, accentul fiind plasat pe afirmarea dragostei și încrederii față de om. Gorki prevestea aici pieirea inevitabilă și apropiată a „împărăției întunericului”. Acest optimism al autorului, atât de prezent în tiradele lui Satin, nu a fost prezent și în spectacol, unde interpretul energicului și inspiratului Satin-Gh. Ionescu-Gion — a apărut ca un intelectual ros de complexe. Să luăm, de pildă, cuvântarea lui Satin din final; aici sînt concentrate însăși ideile despre om și adevăr ale autorului și ele au o asemenea acuitate, încît este de neimaginat să fie rostite altfel decît cu forță și noblețe. Or, interpretarea dată de Ionescu-Gion celebrului monolog, se desfășura în semitonuri dublate de poze căutat meditative, ca și cum Satin ar fi vorbit pentru

sine sau, în cel mai bun caz, ar fi încredințat cu prudență o taină partenerilor de pe scenă.

Tot astfel, Mihai Mereuță (Kleșci), spunea monologul din actul III în care este acuzat adevărul disperat al șomajului — un alt moment cheie pentru conținutul de idei al piesei — cu o subliniere excesivă a abrutizării personajului, în izbucniri de arierat; ceea ce, ca și în exemplul precedent, a dus pe un alt plan la diluarea unora din sensurile importante ale textului.

Căutarea noului mai mult în laturile exterioare nu a fost în general favorabilă adâncirii caracterelor și situațiilor, deși marea calitate a unor interpreți permitea redarea pregnantă a câtorva tipuri. Actorul lui Jules Cazaban schița astfel în scenă repetate piruete, care ilustrau, într-o măsură, cabotinajul personajului. Dincolo însă de mobilitatea fizică, interpretul nu a fost condus spre profunzimea filozofică necesară, capabilă să dezvolte caracteristicile de substanță ale unui destin ratat, ale omului bun, dar istovit de alcool, care trăiește o ultimă și fatală deziluzie. Baronul creat de Fory Eterle se putea confunda prea mult cu tipurile-șablon din lumea interlopă, fiind prea puțin el însuși. Față de Baron autorul a manifestat dezgustul meritat de un reprezentant tipic al aristocrației degenerate. „Distincția” ponosită, cinismul și imensul gol sufletesc al Baronului nu a respirat, în interpretarea lui Fory Eterle, tragi-ridicolul pus în lumină de Gorki.

Realizări artistice valoroase, au fost cele ale lui Ștefan Ciubotărașu (Luca), Tanți Cocea (Vasilisa), Clody Bertola (Ana) sau Lucia Mara (Natașa). Am ținut însă ca cititorul să rețină esențialul, și anume faptul că în concepția acestui spectacol s-a greșit nu prin renunțarea la tradiția clasică de interpretare a *Azilului de noapte*, ci prin promovarea, în dezacord cu conținutul de idei al textului dramatic, a unor inovații de ordinul formei.

„În om e tot adevărul... Pricepeți? Asta-i ceva măreț! Aici încep și sfârșesc toate. Totul este în om, totul e pentru om! Pe lume nu există decît omul, tot restul a fost creat de mîna și de creierul lui. Omul! Ce mi-

nunăție, ce mîndru sună acest cuvînt!" Iată cuvintele lui Satin, emisarul marelui scriitor, locatarul cel mai inteligent al *Azilului de noapte*. Privind cutremurat spectacolul „fundului vieții”, Gorki n-a uitat zborul șoimului spre înălțimi. Îndoiala, dezamăgirea ori mizantropia l-au ocolit, nu puteau să-i zdruncine imensa încredere în noblețea funciară a omului.

Destinele multora din eroii *Azilului* reprezintă o ilustrare foarte vie a ceea ce Marx denumea „înstrăinarea muncii în societatea capitalistă”. Pensionarii firmei Kostîliov au păreri cele mai proaste despre muncă, nu o regretă și o batjocoresc. Doar Kleșci și Tătarul se îndărătnicesc să mai robotească pentru un câștig de mizerie. Dar munca aceasta le-a schingiuit și abrutizat sufletele. Ce anume explică ura acestor oameni, obișnuți cu munca, față de muncă? Fără îndoială, faptul că omul a cărui muncă este exploatată se rupe de capacitatea și talentul brațelor sale. Această ruptură, provocată de caracterul marfă al muncii, duce la înrobirea acesteia. Munca devine „ceva exterior muncitorului, adică nu ține seama de esența sa, că, de aceea, muncitorul nu se afirmă, ci se neagă în munca sa, nu se simte bine, ci e nenorocit, nu-și dezvoltă energia fizică și intelectuală în mod liber, ci își mortifică fizicul și își distruge spiritul. De aceea, muncitorul se simte la largul lui abia în afara muncii, iar în muncă simte că nu-și aparține... În sfîrșit, caracterul exterior al muncii apare pentru muncitor în faptul că munca nu este proprietatea sa, ci a altuia, că nu-i aparține, că în ea nu-și aparține sieși ci aparține altuia”¹.

Ceea ce Satin exprima fără echivoc: „Munca? Fă așa ca munca să-mi placă și atunci poate că am să muncesc... Da! Poate! Cînd munca e o plăcere, atunci și viața-i frumoasă! Cînd munca e o povară, viața e o robie!”

Ca o replică la aceste cuvinte, Nikolai Pogodin a dezbătut în piesa *Aristocrații* tema muncii și a dragostei

¹ K. Marx — Fr. Engels, *Despre literatură și artă*, E.S.P.L.P., 1957, pp. 43—44.

față de om, din perspectiva avântului construirii socialismului. Prin conținutul ei, *Aristocrații* continuă și neagă totodată *Azilul de noapte*. Perspectiva social-istorică a fiecăreia diferă structural. În capitalism, indivizi ca locatarii *Azilului* trăiesc o involuție pasivă. În societatea socialistă, grija față de om și încrederea în forțele sale determină recuperarea unor elemente cu serioase tare morale, pătrunderea lor constructivă în viața plină de satisfacțiile luptei pentru îndeplinirea idealurilor revoluționare.

În acțiunea acestei piese evoluează hoți, asasini, prostituate, intelectuali sabotori, chiaburi diversioniști, fanatici religioși, un împestrițat cortegiu de deținuți. Înaintea acestora, educatorii cekiști aștern chemarea unui ideal de luptă (faptele relatate corespund perioadei dintre anii 1931 și 1933): îndeplinirea operei de proporții vaste a Canalului Belomor. A reda celor socotiți pierduți propriul lor chip omenesc este un drum pe care nu se aștern petale de trandafiri. *Aristocrații* (cum își spun delincvenții zugrăviți de Pogodin) refuză să se reabiliteze prin muncă, se opun, țipă, declară grevă, se auto-flagelează, dau frâu liber instinctelor primare, își propun să evadeze. În ei vorbește trecutul, oroarea de a munci, ura față de cekiști, căroră nu le recunosc dreptul de a interveni în chestiunile lor personale. Totuși, minunea se îndeplinește, întrucât educatorii comuniști au pus la baza operei lor încrederea în însușirile bune ale omului. Cekiștii acordă surprinzătoare dovezi de încredere celor mai înzestrați (și mai îndărătnici) delincvenți, stimulându-le firavele începuturi de inițiativă în muncă, aprobând soluțiile, uneori cu totul originale, propuse de ei pentru desfășurarea lucrărilor șantierului.

În conflictul piesei stăruie nu înțelesul limitat al unui experiment pedagogic, ci — ca o valoare simbolică — sensul victorios al încrederii comunistilor în noblețea omului. Devenirea erouilor prezintă o traiectorie care pornește foarte de jos, pentru a atinge culmi de onoare și demnitate umană. Ogîndirea acestui proces nemăsurat de greu — care transformă în elan con-

structiv rezistența celor prăbușiți, iar iadul lor sufletește în certitudinea definitiv cucerită a conștiinței socialiste — reprezintă un poem închinat muncii și Omului comunist.

Construcția artistică a spectacolului *Aristocrații*, pus în scenă de Horea Popescu la Teatrul Muncitoresc C.F.R., a avut plenitudinea eroică și agitatorică cerută de conținutul de idei al operei dramatice. Realizatorii spectacolului au creat imagini străbătute de patos civic și de poezia ce o oferă tabloul formării prin luptă a oamenilor adevărați.

Jules Perahim a imaginat la acest spectacol un decor minim, care a folosit unei maxime extensiuni a mișcării și acțiunilor scenice gândite de regizor. Elementul central și permanent în decor l-a constituit un pod suspendat. Sugestia ritmului constructiv a fost marcată prin nenumăratele întrebuințări pe care le-a avut acest dispozitiv suplu, deosebit de util convenției plastice. Metamorfozele podului, atmosfera creată de fundalul circular și calitatea picturală a luminilor, au măturat orice balast în calea dimensionării funcționale a spațiului de joc. Și spațiul capătă sens, plastic și auditiv, în chipul cel mai laconic : un dîmb cu sîrmă ghimpată, un panou pe care scrie *Interzis !* și țipătul unor păsări speriate imaginau o extremitate a lagărului ; două panouri etajate (pereți de odaie), între ele podul-planșeu și o scară abruptă, reprezintă o casă secționată ; un fundal perspectivă, pe care se profilează umbra escavatoarelor și podul transformat în punte, schițează șantierul.

Cadrul fiind astfel marcat, regizorul l-a întregit cu un autentic suflu de mase. Și la acest spectacol, Horea Popescu s-a dovedit un virtuos al animării și diferențierii grupurilor mari de figuranți. Scenele de masă au devenit jaloane ale acțiunii dramatice ; integrîndu-se în aliajul spectacolului, ele au căpătat, în același timp, o astfel de autonomie, încît prin simpla lor alăturare puteau fi reconstituite o bună parte din ideile și fabula piesei. Diversificarea atitudinilor și sinuozitatea șirului de deținuți în tabloul I au pus în valoare o colo-

rată gamă tipologică. Momentul jocului clandestin de cărți a cunoscut o gradație a mișcărilor compuse pentru a sublinia cruzimea infractorilor (se mizează pe o femeie). Prima ieșire la lucru a deținuților a fost reprezentată sub forma unui cortegiu șerpuitor, de o plastică inspirată, vizînd o mișcare eroică contrapunctată de anumite accente caricaturale. Spre final, caracterul eroic-agitatoric al scenelor de muncă cunoștea o intensificare deplină.

Purtătorii de idei (și de cuvînt), eroii dramei, au fost astfel înconjurați de o ambianță funcțională sugestivă. În evoluția *aristocraților*, regizorul a potențat cu discernămint factorii motori ai transformării lor; pe de o parte, rolul statului sovietic, al concepției comuniste despre om, concretizată aici prin tactul și perseverența lui Gromov și a Șefului, iar pe de altă parte, propriile calități de inițiativă, curaj și demnitate a personalității, care, conviețuind cu porniri nocive, sînt stimulate să iasă la iveală, sînt ajutate să le învingă pe cele din urmă, pe calea apropierei de muncă și a participării conștiente la opera de construire a vieții noi.

Rolul Șefului a fost creat de Nicolae Sireteanu, care a transmis simplitatea prestanței, calmul organizatoric și conținutul de blîndețe și încredere în oameni al conducătorului cekist, față de materialul uman care se cerea recuperat. Mai adînc ancorat în desfășurarea acțiunii, cekistul Gromov a fost interpretat de Constantin Gheorghiu. Străin oricărui sentimentalism, jocul său a trasat cert conturul unui comunist integru, ferm, cu o prezență de spirit remarcabilă.

În tabăra infractorilor a dominat, cum textul o cerea, figura lui Costea-Căpitanul. Evoluția complexă (cea mai complexă și cea mai completă) a acestui erou din „elita” tagmei sale, a purtat, în interpretarea lui Colea Răutu, semnele vigoriei fizice și ale unei extreme sensibilități. Actorul ni l-a înfățișat sub aspectul francheții, emotivității și energiei dirijate de inteligență. Interpretînd rolul Soniei — corespondenta Căpitanului în lagărul femeilor — Grațîela Albini a exprimat nu-

anșat zbuciumul tinerei femei rătăcite, care se naște a doua oară.

Avînd de jucat roluri principale sau episodice (ultimele formînd o galerie plină de culoare), actorii acestui colectiv, grupați în jurul unui regizor-animator, au dat un spectacol în care acest *imn al muncii* — cum a fost numită drama lui Pogodin — a trecut rampa.

Spectacolul *Aristocrații* a putut fi astfel un comentariu artistic asupra modului în care era socialistă a pus capăt rupturii dintre om și munca sa, înapoindu-i ceea ce capitalismul îi înstrăinase: nemărginitele lui forțe.

EXPERIMENTUL BRECHTIAN
PE SCENELE NOASTRE

Asistasem într-o seară de iarnă la premiera unei piese de Brecht pe o scenă din capitală. Ca de obicei, în așteptarea paltonului la garderobă, iei contact, de multe ori fără voia ta, cu primele comentarii, mai grăbite sau mai sfioase. De astă dată aveam noroc să ascult păreri modeste, deși nu arareori te vezi obligat să auzi aprecieri sentențioase, exhaustive, rostite cu sonoritate și „siguranță”.

Frînturile de discuții la care trăsesem cu urechea păreau a se ciocni. Nu-mi puteam da seama ce se susținea de fapt. Și pe când coboram scările am auzit în urma mea o voce gravă, preocupată și categorică: „Am înțeles eu cum vine cu distanțarea aceea la Brecht: pornești din prezent și ajungi în legendă”. Am tăcut și m-am depărtat gândindu-mă, cu efect retroactiv, cât de dăunătoare este teoretizarea pe marginea creației unui autor a cărui operă nu s-a făcut încă destul de cunoscută. Căci în linii mari cam așa s-a întâmplat la noi cu Brecht. Mai întâi s-a vorbit stăruitor despre *distanțare* (în germană sună foarte tehnic *Verfrem-dungs Effekt*, sau mai prescurtat *V. Effekt*). În sfârșit, s-a vorbit despre *epic*, despre *reprezentare* și, între timp, am văzut și câteva spectacole.

Iată, de pildă, primul succes de public cu un text al lui Brecht, *Mutter Courage* la Teatrul Național din Iași. Ecoul stîrnit atunci de montarea regizorului M. Seckler ajunsese mult mai departe de zidurile întineritului oraș de cultură moldovean și teatrul însuși n-a întârziat să vină în turneu cu acest spectacol la București.

Nu știu exact ce mă determinase atunci să grăbesc pasul către sala Teatrului C.C.S., unde aveau loc reprezentațiile. Sigur însă că nu dorința de a constata în mod exegetic în ce măsură legile teatrului epic erau respectate sau trădate în respectiva înscenare. Sînt sigur că în primul rînd m-a îmbiat ceea ce îl îmbie pe orice spectator atunci cînd aude despre un spectacol bun și are prilejul să-l vadă. Îmi amintesc interesul ca și emoția cea mai caldă cu care publicul, necontaminat de teorii și exegeze, urmărea povestea *Măicuței-Curaj*, peripețiile ei pline de tîlc, dar și de amărăciune. Astăzi, după ce între timp am mai văzut piese pe scenele altor teatre de la noi și din alte țări, pot judeca mai bine primul spectacol de succes cu această lucrare dramatică la noi. El emoționa în primul rînd printr-o autentică și puternică trăire, mai degrabă prin aceste elemente ce țin de arta teatrului aristotelian decît prin stimularea unei lucide și distanțate aprecieri a episoadelor și tîlcurilor lor, făcută de spectator.

Puternica realizare a actriței Margareta Baciuc în rolul Annei Fierling, ne făcea să percepem fără echivoc dramatismul destinului fără ieșire al eroinei, cercul vicios în care se zbătea această femeie, victimă a alcătuirii sociale de pe atunci, a unor contradicții externe dar și lăuntrice. Morala fabulei răzbătea și se demonstra treptat, făcînd parcă de prisos invocarea songurilor creatoare, se spune, a acelor distanțe, popas de meditație pentru spectator. Songurilor, regizorul le-a căutat și le-a aflat o intercalare în însăși canavaua momentelor și nu o detașare de ele, o curmare prin ele a dramatismului desfășurării.

Aceasta era, bineînțeles, o cale de mijloc, mai necesară, cred, actorilor spre a se obișnui cu o modalitate de teatru ce solicită o continuă luare de poziție a interpretului față de personaj și faptele sale, decît publicului, îndeobște receptiv la orice noutate, cu condiția să fie artă autentică.

La vreo trei stagiuni după acest spectacol — în răstimpul acesta avînd prilejul să vedem și alte transpuneri brechtene la care ne vom opri după caz — am revăzut

Mutter Courage, de astă dată pe scena Teatrului din Oradea.

Contradicția dintre o anumită înțelegere a actului artistic, corespunzătoare unei formații curente pentru artă, și dorința de a se manifesta în modalitatea pretinsă de teatrul brechtian, este întrucîtva un fapt mai general, cel puțin pentru începuturile abordării, la noi, a operei marelui dramaturg german. E limpede că uneori s-a pornit de la un model aparținînd lui *Berliner Ensemble*. Și tot atît de sigur este că au dreptate realizatorii de spectacole atunci cînd nu doresc să facă spectacole-copie. (Deși, dacă ne gîndim bine, modelul în teatru este o condiție preliminară în dezvoltarea și desăvîrșirea ei, căci modelul naște tradiția. Și în cazul de față, modelul era generator de învățăminte, adică de direcționare a actului artistic.)

Așadar, în dorința de a nu face copie, de a nu dogmatiza unele indicații teoretice — de altfel în mod mărturisit mecrystalizate nici în sistemul teatral al lui Brecht — în concepția colectivului de care aminteam îmi pare că s-a strecurat o greșală de principiu și anume: eludarea totală a acestor indicații. Iar aceste indicații nu trebuie uitate că sînt, în fond, reflectarea în datele expresiei scenice a însuși conținutului de idei al operei dramatice brechtiane. Și din acest punct de vedere — al raporturilor reciproc determinante dintre piesele lui Brecht și întruchiparea lor scenică în modalitatea teatrului epic — păstrez și astăzi sentimentul, asistînd la unele spectacole, că oamenii noștri de teatru nu-l cunosc încă îndeajuns pe autorul german în esența gîndirii lui și în destinația teatrului preconizat de el și că mai trebuie să și-l apropie.

Spectacolul cu piesa *Mutter Courage* la Teatrul de Stat din Oradea (secția maghiară) — mărturisesc că m-a atras mai mult prin nădejdea de a întîlni aici (la o distanță de cîteva stagiuni) un proces de înțelegere și tălmăcire mai apropiată a lui Brecht, dramaturgul și filozoful, a lui Brecht, creatorul de școală teatrală. Îmi voi mai îngădui încă o mărturisire și anume că nădejdea mea nu se alimenta nici de astă dată din dorința unei confruntări exegetice a spectacolului cu modelul.

Deci, aspirația creatorilor la originalitate și teama de epigonism găseau în mine un aliat. Știu însă că dincolo de afirmațiile și de condițiile ridicate de montarea unui astfel de spectacol, există o cerință imperioasă care trebuie să răzbată din punerea în scenă și să ajungă în sală : *ideea textului, pledoaria sa*. Iată una din primele și ineluctabilele condiții. Că s-a „distanțat” cineva când a transpus-o scenic, că s-au „lucidizat” actorii, toate acestea sînt valabile în măsura în care de la *Mutter Courage*, în speță, spectatorul pleacă îmbogățit cu ideile umaniste ale operei, activizat în însuși procesul său de gândire împotriva sistemului social și moral atacat de Brecht în piesa amintită. Marele simbol pe care-l cuprinde povestea *Măicuței-Curaj*, cu tot ce este în ea dorință de viață, ca și prăbușire, cu tot ce este în ea putere de cunoaștere și rezistență, dar în același timp și orbire și stăruire în greșală, dacă exprimă în general un avertisment dat celor neștiutori sau indiferenți la calamitățile războiului, exprimă îndeosebi, la o analiză mai profundă, un avertisment, și încă un avertisment dat cu puterea unei iubiri răscolite de tragism, însuși poporului german, orbit în anii hitlerismului de o înșelătoare credință în realizarea sa pe calea războiului. Spectatorul va trebui de aceea să-și dea seama că *Mutter Courage* nu este o sărmană victimă a unui război îndelungat, în care ea și-a pierdut copiii, ci victima propriei ei poticniri în credința că nu s-ar putea trăi decît de pe urma războiului, chiar cu prețul celor mai mari încercări personale. Sentimentul pe care ni-l trezește soarta Annei Fierling nu trebuie să fie de aceea un sentiment de compasiune, ci dimpotrivă, de revoltă împotriva ignoranței și a stăruirii în ignoranță. A sublinia acest sens și nu altul, aceasta ni se pare că înseamnă, pînă la urmă, a face un spectacol brechtian. Modalitatea *distanțării* și a *epicului*, menite să domine desfășurarea scenică se impun de la sine în clipa în care se pornește de la *această înțelegere* a textului.

Nu în zadar propune Brecht o înfățișare în episoade a textului, precedate de cîte un *motto* explicativ. Fiecare episod marchează o față a simbolului general și pune în lumină, în mod explicit, această față. Fiecare

scenă ilustrează astfel teza conținută în *motto* și întărită apoi în songuri de către personajele ce au de susținut partitura principală a episoadelor.

Regizoarea de la Oradea, Magda Borbath, evident nu putea să nu țină seama de condițiile intrinsece ale textului brechtian și ale acestui mod impus de text, pe care de bună seamă că-l cunoaște. I-am surprins însă, ca și la alții și într-o mult mai mare măsură decât la prima înscenare a acestei piese, o seamă de rezerve conservative, stînjenoare în exprimarea deschisă a mesajului, a forței agitatorice a teatrului brechtian. Aceste rezerve, neînțelese pentru mine pînă azi, au determinat-o de exemplu să accepte o atitudine de total compromis între modalități folosite în general în teatru și acele condiții cerute imperios și liminar de teatrul brechtian. Într-adevăr, ce constatam la vremea respectivă în spectacolul acestui colectiv? Episoadele piesei curgeau fluid și nu întrerupte în chip elocvent, deliberat, condiționat de comentariile indicate de text (acestea din urmă existînd în spectacolul de mai sus, însă mai degrabă ca un pretext de a masca schimbarea de decor plin de ornamente, adus aș crede mai mult din prejudecata modalității de teatru brechtian, decât dintr-o necesitate de transpunere a textului într-o concepție regizorală precisă). Fondul de idei al piesei se lichefia în schimb într-o suită de întâmplări, mai mult sau mai puțin melodramatic emoționante, pierzîndu-și astfel pregnanța agitatorică și, în cea mai mare măsură, forța de a influența și stimula rațiunea spectatorului, de a-l emoționa cu rădăcinile și perspectivele lui filozofice, dobîndite de acesta în propria sa conștiință.

Și așa, în loc ca *Mutter Courage* să devină un act de acuzare împotriva războiului, o pledoarie pentru înțelegerea realităților, lucrarea a apărut cumva teșită, la nivelul unei evocări să-i spunem colorate (tentația culorii răzlețe în imaginea unui spectacol brechtian am întîlnit-o și după aceea și păcatul ei funciar a fost, de fiecare dată, o neconcordanță cu necesitatea și cerințele momentelor și situațiilor, cu logica lor intrinsecă), a unor episoade din războiul de treizeci de ani, cărora

le-a lipsit forța, și mai actuală, a marelui simbol ce trebuiau să-l conțină.

Epicul lui Brecht mi s-a părut, de asemenea, atât la regizorul orădean, cât și după aceea la alți regizori — înțeles în sens etimologic, de succesiune de episoade și nu în sensul lui de măreție, de *epos* și de transformare dialectică a umanității.

La teatrul din Brașov am fost de față la o încercare interesantă prin aceea că marca un progres pe calea cunoașterii și aprofundării operei marelui dramaturg german. Regizorul de aici, Ion Simionescu, a ținut să afle cât mai mult, să se documenteze multilateral și să aducă într-o singură încercare — și aici începea de fapt greșeala lui — cam tot ceea ce se folosește în întregul teatru epic. După îndelungi dezbateri cu interpreții despre diferența ce există între teatrul de trăire și cel de reprezentare, după o perioadă de asimilare a unor date pur teoretice, neangajate însă în demonstrarea respectivului text ce urma a fi transpus pe scenă, la prima ridicare de cortină am fost martori ai unei lupte ce se dădea între interpreți și în ei înșiși pentru și contra trăirii, pentru sau contra reprezentării. Faptul părea să indice o insuficiență asimilare și limpezire a ideilor, a condițiilor și cerințelor teatrului epic în sânul acestui colectiv. Pe interpreta Annei Fierling, actrița Nunuța Hodoș, regizorul Simionescu a obligat-o de pildă să-și interzică de-a lungul întregului spectacol orice trăire afectivă a momentului, determinînd-o să rămîină pasivă, o spectatoare neimplicată în întâmplările ce au loc în jurul ei. Îi pleacă copiii în armată, moare Eiliff, moare Schweizerkas, moare în sfîrșit Katrin, dar Anna Fierling nu se dezvăluie nici o clipă ca mamă, arborînd în schimb o detașare de martor ocular, de străin ce asistă la o oarecare desfășurare ce ar putea fi dramatică. De aceea și întreruperea fluxului afectiv, pe care ar fi trebuit s-o reprezinte songurile în spectacol, nu avea de fapt un obiect specific, nu avea împotriva cui să opereze, părăind mai degrabă o simplă modalitate (destul de ciudată pentru spectatorul neobișnuit) de îmbogățire a spectacolului prin adăugirea

unor elemente teatrale neuzitate pînă atunci. Pe deasupra, interpreta nici nu-și cînta songurile, ci le rostea.

Din toată expunerea scenică se năștea însă întrebarea: efectul de distanțare (atît de des invocat și de discutat) fusese oare înțeles la teatrul din Brașov ca o modalitate sugerată actorului de a se distanța de rol spre sărăcirea lui de trăsăturile umane? Oare în mod real Anna Fierling nu suferă de pe urma pierderii copiilor ei? Și ce trebuie să înțeleagă atunci spectatorul dacă Anna Fierling nu era îndurerată de moartea copiilor ei și trecea rece și nepăsătoare prin fața unor astfel de lovituri? Ideea lui Brecht este tocmai contrară: avînd de suferit pierderi atît de dureroase, ea stăruie în negoțul de pe urma războiului, ce îi devine o a doua natură.

Teatrul lui Brecht este epic, este demonstrație, argumentație, dar în nici un caz nu este modalitate de deumanizare a personajelor. De aceea, la capătul spectacolului de la Brașov s-a resimțit că o lipsă destul de serioasă în transmiterea mesajului piesei rezulta tocmai din sărăcirea de conținutul uman, în special a personajului central, Anna Fierling, interpreta străduindu-se să redea alb, recitativ parcă, peripeții ale unei alte persoane decît ale ei însăși. Acesta să fie oare teatrul de *reprezentare*? N-a reieșit decît că drama n-a fost nici a ei, nici a acestui personaj, pentru că altminteri interpreta ar fi trebuit să se *transpună* în situațiile prin care trecea eroina. Și transpunîndu-se, am fi așteptat să privim un complex de împrejurări dramatice, să cunoaștem treptat personalitatea complexă a Annei Fierling, în bogăția de împrejurări de viață alese cu mult tîlc și intenție precisă de către autor. Ceea ce nu s-a prea întîmplat, lucrurile păstrîndu-se în limitele unei parabole vagi și generalizatoare, dar neîncadrate într-un text care are profund dramatism și o susținută pledoarie.

Judecînd însă azi încercarea teatrului din Brașov, aceasta păstrează meritul unei aprinse dorințe de a căuta cu orice preț căile de a ajunge cît mai aproape de modalitatea specifică teatrului epic.

La Studioul Institutului de artă teatrală și cinematografică din București, tot *Mutter Courage* a fost luată, împreună cu un alt text al autorului german (la începutul anului școlar 1962—63), drept obiect de studiu. Rolul covârșitor, care de obicei este încredințat unor actrițe cu multă experiență de teatru și variate resurse, a fost dat aici studentei Eugenia Dragomirescu. Profesorul Al. Finți a căutat să o îndrumeze spre înțelegerea condițiilor funciare ale acestei școli scenice care este teatrul brechtian. Și în interpretarea studentei de la București s-a făcut remarcată o sensibilitate lucidă, inteligență și o stăpânire aproape matură a mijloacelor actoricești. Trebuie menționat și de astă dată faptul că experimentul încercat pe scena studențească avea valoare prin aceea că nu se urmărea aducerea rolului la posibilitățile unei interprete aflate la primii ei pași pe scenă, ci a obligat-o pe aceasta să treacă pragul maturității. Ceea ce reprezintă de fapt unul din scopurile experimentării.

Între atâtea încercări cu *Mutter Courage*, întinse pe o destul de lungă perioadă de vreme, s-a ivit însă la Teatrul Muncitoresc C.F.R. spectacolul *Domnul Puntilla și sluga sa Matti*, o relatare plină de tâlc și de subtexte a unor întâmplări ce ne ofereau posibilitatea să facem direct și neechivoc legătura între faptul scenic și cel de viață la care trimite autorul.

Lucian Giurchescu, regizorul aceluia spectacol de mare ecou și de viu interes pentru public, nu s-a lăsat intimidat, pe atunci, de multele teorii și adeseori prejudecăți ce circulau în legătură cu Bertolt Brecht și teatrul preconizat de el, ci își propusese un singur țel: să realizeze un spectacol militant popular, clar ca idei, precis ca adresă, bine jucat de actori. Și cu aceste obiective, urmărind și valorificând pas cu pas sensurile textului, s-a izbutit un spectacol brechtian.

Piesa este — după cum o caracteriza însuși Brecht — o comedie populară înțeleasă în sensul cel mai strict, o comedie în care lucrurile se spun pe șleau, fără perdea, dar cu adresă precisă. Prevalează aci nu efectul comic obținut, ci perspectiva pe care faptul scenic și cuvântul rostit o deschid spectatorului.

În demascarea esenței parazitare a moșierului Puntilla și, o dată cu el a clasei lui, Brecht s-a ferit să prezinte un tip curent de moșier (așa cum îl cunoaștem și ni-l imaginăm, cu trăsăturile lui știute: ignoranță, despotism, grosolănie), ci un tip ale cărui trăsături sînt în stare să trezească un spor de interes și de curiozitate, care să-l determine pe spectator să analizeze datele faptice expuse pe scenă și să-l conducă la asociații de idei și la concluzii menite să-l îmbogățească experimental, social și uman, să-i lămurească natura de clasă a moșierului. Brecht a vrut să-și surprindă personajul dintr-un punct de vedere din care să apară clar, pilduitor și nou adevărata esență a exploatatorului. Autorul ne obligă astfel ca, luînd cunoștință de personaj, să-l analizăm profund și critic. Avem de a face cu o modalitate particulară de tipizare realistă: esența fenomenului este exprimată în acest caz sub o formă puternic reliefată și concentrată.

Este, bineînțeles, absolut limpede că piesa lui Brecht urmărește nu atît să emoționeze, cît să creeze între sală și scenă o „distanță” utilă spectatorului, pentru ca acesta să poată analiza acțiunea, să poată judeca faptele și să tragă concluzii. Urmărind cu precădere să sublinieze faptele expuse, autorul a înțeles implicit să ofere baza unui spectacol care să stimuleze gîndirea și nu afectul, și în scopul tocmai de a împiedica alunecarea spre zona afectelor. De aceea el curmă pentru cîte o clipă desfășurarea de pe scenă, spre a face loc unor prezentări rezumative, precedînd fiecare tablou, precum și cîtorva songuri destinate să explice (în altă modalitate și foarte pe scurt) cele ce se vor întîmpla pe scenă. Spectatorul avizat astfel asupra desfășurării fabulei (cum preferă să definească brechtienii conținutul de idei al piesei) rămîne mult mai disponibil pentru analizarea sensurilor și raportului de cauzalitate al faptelor.

Întreaga țesătură dramatică a piesei nu are alt scop decît să creeze o ambianță de viață în cadrul căreia întreaga evoluție a întîmplărilor să demonstreze un fapt cert, un adevăr esențial: antagonismul dintre cele două lumi, imposibilitatea unei împăcări între ele. Obser-

vația este transmisă pe tonul comediei satirice și presărată cu momente de un real dramatism.

Există și primejdia — căreia un regizor neexperimentat i-ar putea cădea ușor victimă — de a trata piesa ca o comedie pur și simplu, de a urmări facilul și amuzamentul prin îngroșarea laturii comice (unele momente și unele trăsături ale cîte unui personaj ar putea să invite la aceasta, cu efecte dintre cele mai dăunătoare, în acest caz, pentru fabula din text, pentru morala piesei).

Inteligența și permanenta luciditate, ca și orientarea judicioasă în materie de teatru brechtian, pe care a dovedit-o regizorul Lucian Giurchescu, au ferit spectacolul regizat de el de alunecări pe pante care să anuleze piesei din semnificație, din pledoarie. Am avut în fața ochilor o transpunere în care eram invitați să gândim, împreună cu interpreții, la sensul fiecărui moment și fiecărei replici, ne-am simțit integrați în procesul artistic tocmai prin această participare la deslășirea înțeleșurilor, completînd pentru noi și prin noi ceea ce autorul sugera. Și, într-un fel, ne-am simțit chiar părtași la creația scenică, părăsind sala cu impresia de a fi susținut un colocviu scilpitor și spumos ca idei, plăcut ca desfășurare, un colocviu în care am învățat o dată mai mult că cele două lumi ce se opun în piesă au psihologii proprii, determinate tocmai de condiția socială.

Meritul regizorului Lucian Giurchescu a fost acela de a fi creat pe scenă climatul specific teatrului lui Brecht și de a fi lucrat cu actorii în spiritul nou cerut de această lucrare, de această factură de teatru, treabă de loc ușoară și care cerea migală și răbdare. Așa a izbutit Mihăilescu-Brăila să compună cu virtuozitate de meșter al scenei figura lui Dom' Puntilla, boier hapsîn cu muncitorii, bețivan (dar cu tîlc), flusturatic și afe-meiat, pe cît de ciudat darnic și generos la beție, pe atît de arogant și meschin cînd e treaz, oferind totul într-un moment, spre a nu recunoaște nimic într-altul, întrunind în sine trăsăturile unei întregi categorii de stăpîni și exploataatori. I s-a opus cu strălucire, în fruntea celeilalte tabere, Matti, întruchipat de Colea Răutu,

și aducând prestața, demnitatea și conștiința sa de proletar. Actorul a dovedit cu acest prilej o calitate care l-a impus de altfel și în alte apariții ale sale : firescul (care mai ales pentru teatrul brechtian este o condiție de bază). Am mai apreciat pe atunci izbînda unor interprete care au dovedit cu acest spectacol o mare capacitate de adaptare la exigențele unui gen nou, o gamă largă de posibilități actricești și inteligență scenică : Maria Georgescu-Pătrașcu este una dintre ele, și Eva (fiica lui Puntilla) a căpătat în interpretarea actriței trăsăturile domnișoarei de pension — crescută în stupiditate și capriciu, destinată unui mariaj de conveniență. Capacitatea de caracterizare, o vădită ironie la adresa personajului, ajutate de multă dezinvoltură și expresivitate, au condus la redarea armonioasă a Evei.

Există în această lucrare a lui Brecht un personaj de o factură cu totul specială : Laina, bucătăreasa lui Puntilla. Ei, autorul i-a rezervat funcția de a face legătura cu spectatorul, trebuind să prezinte fiecare tablou într-o scurtă conversație expozitivă cu sala. Comperajul acesta, de la care mai apoi Laina trebuie să evolueze spre a intra în acțiunea propriu-zisă a piesei, pretinde o actriță cu evidentă personalitate și temperament fugos. O astfel de actriță a fost Tamara Buciuceanu, care i-a conferit personajului o nuanță de haz folcloric, grație și istețime, făcîndu-l să trăiască intens și optimist, alături de eroii din piesă și cu siguranță înăuntrul viziunii însăși a autorului. Dar surprizele actricești nu se terminau aci. Traian Dănceanu (Judecătorul) și-a făcut simțită prezența în toată piesa, dar nu prin replică, ci printr-o participare mai mult mută, adesea grotescă, ridiculizîndu-și cu finețe personajul.

Iată dar că o dată găsită cheia transpunerii scenice, înzestrații noștri actori dispun de resurse generoase spre a prelua și ridica la nivelul artei și exigenței estetice o lucrare dramatică brechtiană, cu lumea și legile ei.

O foarte dificilă problemă mi s-a părut încercarea de a monta piesa *Ascensiunea lui Arturo Ui* poate fi oprită și mărturisesc — nu mai puțin dificil mi s-a părut după aceea să comentez spectacolul realizat. Pu-

nerea în scenă de la Teatrul Național din Craiova, pe care am avut prilejul să o văd în 1962, mi-a confirmat părerea despre piesă, despre cerințele ei.

Piesa cu gangsteri, în două părți, 15 tablouri, un prolog și un epilog, *Arturo Ui*, este în felul ei o lecție de artă dramatică, de umanism și, în același timp, de clarviziune politico-socială, o mare pledoarie împotriva războiului și a imperialismului. Lucrarea face educație politică în pentaambi, are ca structură o linie clasică sau mai degrabă clasicizantă, fiind în același timp — cu o expresie pe care o agreez mai puțin — *modernă*.

Brecht realizează în această lucrare dramatică o pilduitoare sinteză a unei epoci care a adus Europei te-roare și nesfârșită vărsare de sânge. Atentatele, execuțiile sumare, incendierile au fost doar începutul. Șantajul, ipocrizia, demagogia au fost primele examene ale dictatorului ce avea să-și dea „doctoratul” în conflagrația mondială care a costat viețile a milioane de oameni.

Nu în zadar *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* s-a bucurat de un uriaș succes pe scenă teatrului de la Palais du Chaillot din Paris, în interpretarea colectivului pe atunci condus de Jean Vilar. Cu siguranță că spectatorul francez a identificat în micuții caporali OAS tot atâți ipotetici Hitleri. Tot așa începuse cândva și Hitler : tînguieli de nerealizat, apoi ifose și pretenții de ambițios. Curînd după aceste simptome apare canalia care acționează după principiul (unul dintre puținele cu ajutorul cărora se alfabetizase) *divide et impera*, învrăjbește, ca să stăpînești. Și în sfîrșit, cînd soclul este acaparat, începe „desăvîrșirea” — „autodesăvîrșirea” dictatorului. Încercările stîngace iau aerul unor acte de conducere și devin metode, iar rezultatul se cheamă „act de guvernare”. Pentru a avea pres-tanță, a exercita puteri magice asupra viitoarelor vic-time ale abatoarelor războiului, se impune o poză co-vîrșitoare — deci lecții de dicție, de ținută, de demarșă și oratorie. Acestea sînt situații și împrejurări foarte cu-noscute azi, dar care la vremea lor treceau drept ade-vărate „secrete de stat” și nimeni nu cuteza măcar să șoptească despre ele. Afară de unii ca Chaplin sau Brecht, de pildă, care nu au tăcut, ci au vorbit prin

graiul lor, graiul artei. Așa s-a născut filmul *Dictatorul* și tot așa s-a îmbogățit dramaturgia contemporană cu piesa lui Brecht *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, din dorința de a da satirei cel mai înalt sens: apărarea umanității împotriva samavolniciei; de a da spiritului cea mai eficientă destinație; de a apăra creația omului; de a da râsul cel mai inteligent obiectiv; de a apăra bunul simț popular.

Iată aria de gândire și condiția poetico-dramatică ce i-a inspirat lui Brecht piesa mai sus pomenită, greu de definit ca gen tocmai pentru că însuși autorul n-a scris-o pornind de la o anumită categorisire literară.

Brecht a scris o piesă menită să convingă spunând tot adevărul nu numai despre Hitler și despre eventualii alți Arturo, dar și despre cei ce îi născocesc, despre lumea în care pot să apară ca și despre „modul de întrebuințare” a lor. Este poate piesa care ilustrează cel mai bine concepția autorului despre teatrul cunoscut azi de întreaga lume ca *teatru epic*.

Se știe în general că proporțiile vaste și structura ciudată, la prima vedere, a acestei lucrări dramatice ar putea da naștere unor reticențe, timidități sau poate chiar descurajare la cei ce ar dori să o abordeze scenic. Ca tot ce este nou, și această piesă și gen de teatru deranjează câteodată instinctul de conservare mai pronunțat sau poate spori teama de eșec. Oricum, în fața ei, nici actorul și nici spectatorul nu rămân la vibrația lor obișnuită. Ei sînt solicitați deopotrivă în spectacolul în care de fapt toată sala este o scenă, o arenă sau o piață publică, în care cineva demonstrează o idee, reprezintă pe purtătorul ei, iar spectatorul participă, aprobînd sau dezaproband în forul său intim.

Asistînd la spectacolul de la Craiova, am avut sentimentul că întregul colectiv de interpreți a trecut prin multe crize, împreună cu regizorul Radu Miron, pînă să poată înfățișa această premieră pe țară, ce purta pecetea încă vie a trudei și contorsionării.

Că spectacolul fusese conceput în spiritul textului, ne-am dat seama de la bun început și acesta părea să fie un bun cîștigat. Ideile au fost demonstrate pas cu pas

și însăși ideea demonstrației către public s-a impus o dată cu desfășurarea.

Ceea ce în experimentul craiovean a fost defectuos și generator de unele confuzii mi s-a părut faptul că prima parte a spectacolului, de fapt esențială pentru demascarea ascensiunii lui Ui, apărea cumva deslînătă, incoerentă, parcă lipsită de firul conducător. Și încă ceva: amănuntele minuțios urmărite amenințau să copleșească ideea centrală. M-am oprit asupra acestui aspect al muncii regizorale pentru că, din punct de vedere al experimentului, aci s-a făcut mai mult documentare decât transpunere a unui text îmbibat de idei. A lipsit exact elementul ce trebuia să ilustreze interdependența dintre diferitele episoade invocate de Brecht pentru a demonstra conlucrarea mai multor forțe ascunse ale societății capitaliste ce își dau mîna spre nașterea și promovarea armei lor politice: dictatura fascistă. Pornind așadar cu o ușoară inhibiție în fața modalității noi de teatru, personajele au ajuns să se caracterizeze greu în fața publicului.

O a doua problemă, de asemenea importantă și plină de învățăminte în acest spectacol, a fost aceea a contribuției artelor ajutătoare la conturarea imaginii scenice și exprimarea ideilor. Scenograful Vasile Roman a gîndit inteligent, și în funcție strictă de cerințele piesei, cadrul în care avea să se desfășoare acțiunea.

Să te evidențiezi prin decor într-o piesă brechtiană cere ca acesta să fie ori neobișnuit de izbutit, ori cu totul în afara ei. Paradoxul face ca la Craiova ambele căi să se fi împletit în exprimarea cadrului scenic. Astfel, o gîndire excelentă era tradusă în cadru material printr-un simplu efort meșteșugăresc și nu artistic, căci de la schiță la decor arta rămăsese pe undeva ignorată.

Tot astfel, regizorul s-ar fi putut îngriji mai stăruitor de folosirea integrantă a muzicii lui Hosalla, cu toate marile obstacole de ordin tehnic despre care sîntem conștienți. Chiar dacă ar fi de ridicat încă multe alte obiecții de ordin artistic, importantă este concluzia, cîștigul dobîndit de colectivul teatral din Craiova de



pe urma muncii depuse pentru realizarea acestui neobișnuit de nou și de greu spectacol.

Lucian Giurchescu a încercat, bucurându-se iarăși de succes, transpunerea unei piese deosebit de dificile, de astă dată pe scena Teatrului de Comedie, în stagiunea 1961—1962. Este vorba de *Švejk în al doilea război mondial*, o piesă în care Bertolt Brecht reluând un erou popular al literaturii cehe îl face promotorul unui puternic pamflet al cărui obiectiv este să demaște tirania unei cu mult mai odioase orînduiri decît cea pe care o cunoscuse Švejk în primul război mondial: teroarea fascistă de astă dată. Deasupra episoadelor de un comic tragic, prin care autorul îl poartă pe noul său Švejk, plutește o undă de puternică umanitate în virtutea căreia se prăbușește masca inumanului ce ajunsese să devină un principiu de organizare a lumii. *Švejk în al doilea război mondial* este o piesă demascatoare a războiului agresiv nu numai în consecințele lui pustiitoare, dar și în substraturile lui. Pentru că această lucrare dramatică explică și reversul: *pentru cine este pustiitor războiul și pentru cine este folositor*.

El reafirmă aici — pentru a cîta oară în lunga istorie a omenirii? — bunul simț și înțelepciunea populară, care știe că: „Pietrișul Moldava și-l duce, nu-l ține. / În Praga zac trei împărați, azi mumii. / Ce-i mare ori mic, mare ori mic nu rămîne. / Și noaptea are un ceas: cînd se crapă de zi“.

Citind-o sau văzînd-o în transpunere scenică (de loc întîmplător ea cunoaște azi în Europa un răsunător succes, nu pentru că ar fi o bună comedie menită să desfete, fiindcă așa ceva nu e, ci pentru că pune pe gînduri tocmai prin gravitatea conținutului ei, prin acel *memento* cu ajutorul căruia ești invitat la luciditate, la meditație, la a identifica în prezent ceea ce identifică și Švejk al lui Brecht în trecutul nu prea îndepărtat), simți nevoia să te gîndești totodată la atîția mari predecesori ai eroului nostru, cunoscut astăzi sub o dublă paternitate, Hašek și Brecht. Simți nevoia să invoci, chiar dacă pe trepte diferite, pe însuși Don Quijote, pe Till Eulenspiegel, pe Nastratin sau pe Pă-

cală, pe Mateiaș-Gîscarul, pe atîția și atîția eroi populari care au reacționat împotriva asupririi și stupidității, împotriva tuturor formelor pe care le îmbracă prostia, aroganța și nedreptatea, constituite drept norme obligatorii pentru cei considerați „supuși”.

Alături de acești mari predecesori, și Švejk a intrat în legendă prin imensul bun simț ce-l personifică, prin istețimea cu care de sub masca sa de „idiot oficial” îi batjocorește pe călăi, ca și prin năzuința de libertate pe care o exprimă. Și în această ipostază, arma lui nu este cu nimic mai prejos decît pușca soldatului, iar glonțul lui are efect pulverizator: nimicește falsele mituri în numele adevărului și dreptății, în numele eliberării de oprimare, mizerie și jaf.

Așa se și explică succesul spectacolului cu această piesă pe atîtea scene europene și în primul rînd succesul spectacolului venit pentru un scurt răgaz la Paris, dintr-un oraș de provincie al Franței, din Lyon. Teatrul de aci, cunoscut astăzi și spectatorului nostru, este *Théâtre de la Cité*, al cărui animator, Roger Planchon, se impune pe plan mondial. Simpatia pe care o iscă în public eroul lui Brecht, cutezanța acțiunilor, dar mai ales a vorbelor lui, satira acidă nu numai la adresa agresorului nazist de ieri, dar și la adresa urmașilor lui de azi, sînt asociații ce se creează ușor în mintea spectatorului. Adeziunea publicului este o adeziune la adevărurile exprimate pe scenă și ea exprimă însăși dorința unanimă de a împiedica repetarea unor amare și tragice experiențe ale istoriei, mai apropiate sau mai îndepărtate.

La Paris, în *Théâtre de la Cité de la Villeurbanne*, la Milano, la Erfurt, Varșovia etc. și la București, *Švejk în al doilea război mondial* a căpătat sensul unei imperioase invitații la luciditate, pentru ca evenimentele înfățișate într-o tonalitate comică, dar atît de tragice în fondul lor, să nu se mai repete. Din acest punct de vedere — singurul de altfel pentru care Brecht și-a conceput lucrarea, continuînd o misiune preluată de la Hašek — *Švejk în al doilea război mondial* apare ca o lucrare activ militantă. Brecht l-a preluat pe Švejk

tocmai pentru capacitatea lui de a simboliza spiritul și bunul simț al omului de rînd, năzuind mereu spre mai bine și luptînd așa cum se pricepe, chiar dacă uneori cu imperfecțiuni. Cel de-al doilea război mondial a găsit întregi categorii sociale nepregătite pentru o luptă organizată, pe undeva chiar destul de neatente la insinuarea uzurpatorilor libertății către pîrghiile vitale ale societății. Războiul însă i-a trezit și, plătind un preț mare prin uriașele lor sacrificii, au început să-și cristalizeze conștiința.

În opera lui Brecht, Švejk cîștigă o dimensiune în plus față de Hašek, dimensiune reclamată de însăși apariția lui în condițiile celui de-al doilea război mondial, cu experiența dobîndită în primul, completată apoi de tragica experiență mîuncheneză. El își exercită necruțător arma umorului, dar paralel, la umbra pozei de „idiot”, își dovedește conștiința civică, asociind vorbeii fapta. Pentru ca apoi, către finalul piesei, scena de un grotesc cutremurător a întîlnirii cu Hitler să confirme previziunea lui Švejk.

Toate aceste delicate și subtile aspecte și trimiteri ale lucrării autorului german sînt tot atîtea probleme greu de depășit într-o transpunere scenică în care totul trebuie să îmbrace haina artei, ideile să fie clare, ritmul să fie acela impus de însăși desfășurarea dramatică, caracterul strălucitor al unor momente să nu împiedice aspectele lăsate în umbră, dar pe care spectatorul trebuie să le vadă la fel de bine.

Toate aceste lucruri regizorul Giurchescu a izbutit să le îngemăneze în transpunerea de pe scena Teatrului de Comedie în modul cel mai fericit (și fac această afirmație gîndindu-mă și la ulterioara transpunere a unei alte piese brechtienne pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale”, de asemenea de către Giurchescu — *Cercul de cretă caucazian*).

În montarea de la Teatrul de Comedie, tînărul regizor a realizat o armonioasă gîndire și invocare a mijloacelor de transpunere. El a avut grijă să-l pregătească pe spectator pentru declanșarea acțiunii, s-a preocupat să-l acomodeze cu climatul de un comic ce solicită însă

și un sentiment de groază, de oroare față de ce va avea de urmărit. În acest scop, directorul de scenă a folosit un scurt interludiu — paza pe care soldații SS o asigurau „sferelor înalte”. O mască sumară le desfigura chipul (pe cel convențional), descoperindu-l pe cel real și înspăimântător. Tot cu ajutorul unor măști a realizat el, împreună cu scenograful Dan Nemțeanu, caracterizarea așa-numitelor „sfere înalte”. Numai că aci masca a căpătat în plus și expresia megalomaniei acestora: a fost gigantică și goală. Din țeasta hipertrofiată a lui Hitler ieșeau uneori sunete ca dintr-o tidvă găunoasă, mai ales atunci când plin de importanță își mărturisea „nabila preocupare pentru soarta omului de rînd”. Și în contrast izbitor și deliberat cu aceste apariții grotesti, omul de rînd din piesă ne apare în toată autenticitatea lui, optimist, viguros.

Spectacolul realizat de Giurchescu a urmărit cu precizie contrapunctică materializarea artistică a înfruntării acestor două planuri: linia coborîtoare a „sferelor înalte” și linia ascendentă a omului de rînd.

Pe aceste coordonate s-a înscris întreaga pledoarie susținută de text și de interpreți sub bagheta lui Giurchescu. Regizorul a trasat actorilor direcțiile spectacolului cerîndu-le să fie mereu preocupați să redea spectatorului ceea ce eroii trebuiau să ascundă, pe scenă, față de naziști. Și astfel, jocul cu sala și în scenă, cerut de text și de acest fel de teatru, a fost practicat cu o adevărată virtuozitate. Regizorul și scenograful au gîndit aproape cu o răspundere egală, cu o întrepătrundere de sarcini această transpunere scenică.

Alături de regizor, scenograful a avut o sarcină complexă, pe care a și dus-o la bun sfîrșit, în caracterizarea reprezentațiilor „sferelor înalte”: Hitler, Goering, Goebbels, Himmler și ceilalți făcuți din același aluat. Acestea sînt personaje ce stîrnesc oroarea printr-o manieră caricaturală. Megalomania acestei lumi și-a găsit o strălucită concretizare în uriașele capete, sugestiv caricaturizate, făcute din carton. În spectacolul Teatrului de Comedie, ele au jucat un rol de prima mînă.

Se cuvine să reamintim ceva despre care s-a vorbit mult la vremea acestei premiere, ceva ce ține nu numai de operația regizorală, ci de o adevărată muncă pedagogică, căci Lucian Giurchescu și-a asigurat succesul izbutind să antreneze întregul colectiv într-o participare creatoare, intelectuală, o participare de loc meșteșugărească. Faptul acesta a avut urmări dintre cele mai fericite, pentru că toți interpreții s-au depășit pe sine. Giurchescu a dovedit și de această dată calitățile unui regizor animator, de promotor însuflețit al unui teatru dificil, complex, dar atât de necesar și de iubit cum este teatrul de idei. Ca și în precedentă lui montare cu *Domnul Puntilla și sluga sa Matti* și de astă dată nu s-a lăsat handicapat de multele prejudecăți puse în circulație pe lângă judecățile de valoare autentice, ci a dovedit dimpotrivă, tocmai depășindu-le, o adâncă cunoaștere a lui Brecht. El a înțeles de pildă că teatrul autorului german nu este nici modă, nici teribilism, ci de fapt un teatru popular în cea mai bună și cinstită înțelegere a noțiunii, un teatru cu idei limpezi, emoționant și de bun gust chiar dacă se spun cuvinte mai tari (climatul spectacolului popular asigură unor expresii mai directe o destinație strict legată de context și de situație, o funcționalitate care evită interpretarea vulgară a lor).

Realizarea Teatrului de Comedie, ca artă și ca înțelegere a artei, cu *Švejk în al doilea război mondial* ar da poate dreptul cronicarului să exprime o recunoștință globală celor ce au fost părtași la ea. Exprimând această recunoștință globală el își îngăduie și una specială la adresa lui Florin Scărlătescu, un autentic și devotat interpret al acestui personaj, care a înțeles că numai hazul, nedublat de reflectarea unei conștiințe combative nu l-ar fi ajutat să întruchipeze pe eroul nostru așa cum îl închipuia Brecht.

Švejk pe scena Teatrului de comedie a fost un spectacol care, atât prin problematică cât și prin realizarea lui, s-a situat în fruntea manifestărilor scenei românești tocmai pentru că a întrunit, a armonizat cerințele artei

moderne : o sincronizare a ideii și a mijloacelor de exprimare a ei, cerință dusă aci pînă la finalitate.

Stagiunea 1962—1963 a avut înscrise în repertoriul ei multe lucrări ale lui Bertolt Brecht, dovedind parcă o dorință agitată de un spirit de competiție între regizori și colective de a realiza bune spectacole pe temeiul textelor brechtiane. Unele colective au izbutit în această privință, altora le-a rămas în schimb sarcina mai spinosă de a medita pe marginea încercării lor.

Unul din primele spectacole din stagiunea 1963—1964 cu o piesă brechtiană a fost cel de la Teatrul evreiesc de Stat, *Opera de trei parale*, o lucrare dintre primele și considerată pivot pentru opera autorului german.

Opera de trei parale se bucură de o faimă mondială bine meritată. Ea s-a jucat și se joacă pe scenele tuturor continentelor și chiar astăzi, cînd interpretarea adreselor ei este bine cunoscută, succesul acesteia nu numai că nu a scăzut, ci dimpotrivă a crescut și mai mult. Incizie neîndurătoare în structura lumii capitaliste, *Opera de trei parale* a oferit întotdeauna regizorilor și interpreților ei prilejul de a-și demonstra calitatea de artiști și cetățeni înaintați. Pentru că mesajul ei obligă la atitudine.

Regizorul bucureștean George Teodorescu s-a încumetat cu mult curaj la o treabă care îndeobște cere mai întîi o lungă meditație. Pentru că o dificultate a spectacolului cu această piesă provine din aceea că trebuie să îmbraci în melodramă o desfășurare ale cărei efecte, în conștiința spectatorului, trebuie să fie exact contrare, să stîrnească ilaritate, să sublinieze ridicolul, să lanseze grotescul și să arate de fapt adevărata față a acestei lumi. Din această discrepanță dorită de Brecht reiese însăși farsa pe care el a jucat-o lumii ce constituie fundalul viu al lucrării sale.

Regizorul George Teodorescu s-a ocupat și într-o măsură a și izbutit să deslușească sensurile atît de complexe ale lucrării și să orienteze pe direcții sigure desfășurarea scenică. Preocupat și probabil obsedat să nu piardă drumul, și-a pierdut în schimb o serie din partenerii echipei sale, căci numai vreo doi-trei dintre interpreți

par să se fi bucurat de concursul directorului de scenă în caracterizarea personajelor încredințate. Iar cât despre grija pentru urmărirea sensurilor i se poate face lui George Teodorescu un reproș: o anume inconsecvență în respectarea și urmărirea spiritului operei și în realizarea postulatului ei principal: satira necruțătoare. Pentru că, ceea ce remarcam la data premierei spectacolului, început pe un astfel de ton el deviază încet, dar sigur, spre o reală melodramă, într-un răstimp încearcă o revenire, iar *happy-end*-ul te lasă în dilemă, dacă melodrama este sau nu tratată între ghilimele. Și un alt păcat al spectacolului a fost transpunerea desfășurării într-un cadru plastic ce ținea mai mult de documentarea naturalistă decât de preocuparea de a asigura elemente de decor strict funcționale. De altfel, capitolul scenografic în spectacolele brechtiene se pretează el însuși la o analiză vastă, pentru că în fiecare punere în scenă, cu excepția poate a celei de la Teatrul de Comedie, cadrul plastic a suferit de multe ori, într-o măsură sau alta, de pe urma neconcordanței cu textul, cu atmosfera piesei, cu funcțiile ce i se solicitau de către situațiile dramatice.

Tentația de a da glas puternicului pamflet satiric al lui Brecht, l-a atras și pe Horea Popescu să încerce transpunerea scenică a lucrării *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*. Pe scena Teatrului Muncitoresc C.F.R., când stagiunea 1962—63 își trăia ultimele zile, colectivul acestui teatru a înfruntat luminile rampei după o lungă și laborioasă repetiție și după criterii care s-au dovedit fructuoase.

Horea Popescu și-a condus interpreții, și în special pe cel al lui Ui (Șt. Mihăilescu-Brăila) pe linia unei caracterizări complexe, veridice, înăuntrul căreia personajele să nu fie simple și benigne întruchipări, ci în special credibile pentru spectator. Trăirea lor scenică în fabulația brechtiană trebuie să stârnească spectatorului un sentiment de groază, chiar dacă evoluția lor este însoțită de râsul celui ce privește demonstrația de teatru ce se produce în fața ochilor săi.

Rigoarea cu care este urmărită ideea centrală a autorului nu a sărăcit însă nuanțarea episoadelor și mo-

mentelor. Dimpotrivă, meritul actorilor stă între altele și în faptul că au știut să dea fiecărei conjuncturi dramatice ambianța necesară, climatul ei, suculența ei, dacă ne putem exprima astfel, fără a recurge la acea austeritate pe care unii o cred specifică teatrului epic.

În spectacolul de la Giulești nu se glumește, ci se biciuiește neconținut. Căderea cortinei nu face decât să o ridice pe cea din conștiința fiecăruia.

Iată, în sfârșit, că tot Lucian Giurchescu a încercat transpunerea unei alte capodopere brechtienne, *Cercul de cretă caucazian*, spectacol care s-a bucurat deopotrivă de succes dar și de ample discuții, de aprecieri ca și de nedumeriri. Valoarea, complexitatea și cerințele extrem de variate și de tiranice puse de această lucrare a lui Brecht nici nu puteau să nu conducă opinia publică la o seamă de întrebări.

Realizarea pe scenă a unei asemenea lucrări trebuie precedată de un avertisment asupra dificultății ei, avertisment pe care l-a exprimat cel mai bine un remarcabil om de teatru francez, actor și regizor în același timp, Georges Wilson. La vremea când se încumetase să înceapă lucrul la montarea pe scena TNP-ului a unei alte capodopere a lui Brecht, *Galileo Galilei*, el mărturisise unui redactor al ziarului francez *l'Humanité*, cu valoarea unei profesii de credință, următoarele: „De astă dată nu este vorba de a pune în scenă, ci de a ridica spectacolul la nivelul capodoperei“. O sarcină aproape asemănătoare a avut și Giurchescu la Național, iar aprecierea montării lui trebuia și a și fost făcută cu o altă măsură, cu mult respect, dar și cu o mare exigență. După premieră, așa cum se obișnuiește de multe ori, apar mai întâi reacțiile ce țin de categoria anecdotică decât de analize ample. Se spunea de pildă de către unii mai generoși, că ar fi o *simfonie*, iar alții susțineau că „e o treabă și asta“.

În piesa de mai sus este vorba de o discuție dusă de mai mulți colhoznici gruzini, căruia dintre cele două colhozuri din care fac ei parte să-i revină o anume vale ce fusese pîrjolită de război. Și cum totul se lămură destul de lesne între colhoznici, în virtutea

principiilor noi de viață care au înlăturat hrăpărețul instinct de proprietate, de posesiune egoistă, tot ei, colhoznicii, joacă teatru, transpunând — spre a confirma diferența de concepție ce-i separă de lumea nu prea legendară a parabolei invocate — o veche legendă chinezească adaptată, așa cum spune în text Cîntărețul popular, cu unele precizări și accente care să o lege de împrejurarea respectivă și să servească astfel, prin tîlcul ei, cauzei noastre.

Brecht a pornit așadar de la o legendă spre a demonstra realitatea, a invocat o pildă pentru o situație ce trebuia să devină ea însăși pilduitoare.

Este ceea ce a urmărit și Giurchescu împreună cu colectivul său de interpreți, iar dacă ar fi amintit de mai multe ori, și cu oportunitate, pe parcursul desfășurării faptului că se face teatru în teatru, că legenda este jucată de lumea acelora care în prolog dezbat problema cui să fie atribuită acea vale fertilizată de către colhoznici, s-ar fi realizat și mai spontan antiteza urmărită de autor.

Desigur, o asemenea transpunere scenică, ce invocă trecutul spre a înfățișa prin contrast imaginea prezentului, este anevoioasă, în primul rînd prin faptul că morala trebuie să reiasă singură, episod de episod, fără să fie nevoie de a aștepta finalul, ca să fie rostită sau lipită cumva și, prin aceasta, trasă spre noi. Legenda actualizată, ba chiar localizată de Brecht, se cere jucată cu adresă precisă, cu o conștiință permanent trează în privința scopului pe care trebuie să-l atingă. Această conștiință, colectivul de interpreți și regizorul lor au avut-o. Și poate că dacă în transpunerea lor s-ar fi insistat asupra folosirii *songurilor* nu ca simple po-doabe sau obligații ceremonioase dorite de acest gen de teatru, ci ca o modalitate imperioasă a acestuia de a-și demonstra *spiritul contemporan*, s-ar fi dobîndit un și mai pregnant efect de distanțare, o cîntărire pas cu pas a valorii actuale a parabolei. În această privință poate că ar fi fost mai potrivită alegerea unui interpret care să redea songurile în gîndirea lor și nu să transpună gîndirea în belcanto.

Montarea de la Teatrul Național „I. L. Caragiale” a mai fost interesantă și printr-un alt aspect: acela al contribuțiilor actoricești. Asupra acestora aprecierile se impuneau a fi făcute în funcție de două vizionări în care condițiile de creație erau absolut distincte: una când spectacolului îi lipseau decorurile și costumele, iar partea muzicală nu era pusă la punct; cealaltă, când spectacolul a fost prezentat în premieră, când toate artele ajutătoare își dăduseră concursul, își făcuseră simțită prezența. După părerea mea, actoricește spectacolul cu *Cercul de cretă caucazian* atinsese nivelul său cel mai înalt atunci când fiecare interpret, într-un costum improvizat, vag, dar purtând cu toată răspunderea sarcina redării complexului personaj, s-a străduit și a sondat toate posibilitățile, realizând o concentrare și o selectare a mijloacelor artistice, ceea ce ne-a prilejuit participarea la un autentic spectacol actoricesc. Silvia Popovici (Grușa Vahnadze), Constantin Răuțchi (Azdac), Marcel Anghelescu (Lavrenti), Emanoil Petruț (Simon Haheva) erau la acea vizionare creatorii unor personaje adânc gândite și redată cu măiestrie, maturitate și forță de convingere. Împreună cu alte interpretări de pe parcursul spectacolului, ni se sugera îndeajuns lumea piesei și a legendei, precum și cadrul invocat de o împrejurare și de alta, pentru ca fantezia noastră, a celor din sală, să contribuie cu restul de date necesare imaginării cadrului. În orice caz, la acea primă vizionare am dobândit mai ușor climatul unui spectacol în care ni se reprezenta o legendă spre a se demonstra un fapt contemporan. Ulterior s-au adăugat decorurile scenografului Dan Nemțeanu, s-a colorat abundant imaginea, s-au împovărat interpreții cu costume poate prea căutate, cu măști (evident cerute de autor și de legendă, dar care au răpit actorului una din laturile măiestriei sale: mimica) oricât de caricat se cereau a fi redată unele personaje. Corelația liric-epic n-a operat îndeajuns de bine, iar forma spectacolului cred că nu a atins desăvârșirea poate dintr-un surplus de mijloace invocate, din tendința de a aglomera în loc de a sintetiza. Ceea ce nu înseamnă că valoroasele creații actoricești nu s-ar fi făcut mai de-

parte apreciate, dar actorul a fost într-o oarecare măsură concurat și nu ajutat să apară în plină lumină cu creația sa.

Aceste cîteva rezerve la adresa unui bun spectacol au fost necesare între altele și pentru a sublinia cît de multe și grele probleme se ivesc celor sau celui ce-i încercă transpunerea. Și cu toate acestea, *Cercul de cretă caucazian* pe scena Teatrului Național nu a fost un obișnuit spectacol, ci un mare experiment de pe urma căruia întregul colectiv n-a avut decît de cîștigat. Și de astă dată regizorul Giurchescu a oferit o gîndire judicioasă și competentă pentru construirea unui spectacol în spiritul teatrului și operei brechtiene.

Învățămintele ce decurg din experimentele mai izbutite ori mai puțin izbutite de pînă acum sînt numeroase și utile pentru toți oamenii noștri de teatru, chiar dacă se gîndesc sau nu să abordeze opera autorului celebrei *Mutter Courage*. Și cu cît vor aprofunda datele experimentărilor anterioare, ale lor și ale altora, cu atît se vor limpezi mai mult înseși cerințele și problemele de bază ale teatrului epic preconizat de Brecht, care nu este de loc axat sau clădit pe teorii sau prejudecăți despre artă, ci izvorăște de la sursa cea mai autentică a artei : filonul ei popular. Publicul larg a dovedit că aderă la noua modalitate de teatru atunci cînd i se transmite cu claritate ceva, adică mesajul autorului operei.

CUPRINS

<i>Radu Beligan :</i>	
Cuvînt înainte	5
<i>Valentin Silvestru :</i>	
Contemporaneitatea în arta spectacolului teatral	11
<i>Traian Șelmaru :</i>	
Tendințe noi în dramaturgia originală . .	51
<i>Dumitru Solomon :</i>	
Orientări și modalități în arta regizorală .	79
<i>Mira Iosif :</i>	
Actori și roluri contemporane	100
<i>Margareta Bărbuță :</i>	
Decorul de teatru și funcția sa expresivă	126
<i>B. Elvin :</i>	
Publicul și teatrul	158
<i>N. Barbu :</i>	
Convenție și veridicitate	176
<i>V. Mîndra :</i>	
Însemnări despre spectacolul popular . .	204
<i>C. Paraschivescu :</i>	
Funcționalitatea reprezentației teatrale .	227
<i>Andrei Băleanu :</i>	
Clasicii nu vor să îmbătrînescă	246

Florian Nicolau :

Regizorul — interpret al textului . . . 268

Emil Mandric :

Mesajul umanist în spectacolul gorkian și
de tradiție gorkiană 295

Mircea Alexandrescu :

Experimentul brechtian pe scenele noastre 311

Redactor responsabil : CORNEL CRISTIAN
Tehnoredactor : HOLBAN IOAN

*Dat la cules 25.09.1964. Bun de tipar 28.11.1964.
Apărut 1964. Tiraj 4.000+170 ex. Hîrtie tipar înalt
tip B de 63 g/m². Ft. 540×840/16. Coli ed. 17,86.
Coli de tipar 21. Comanda 1.257. A. nr. 14.593.
C. Z. pentru bibliotecile mari 8. C. Z. pentru
bibliotecile mici 8.94.*

Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918”,
strada Grigore Alexandrescu nr. 93—95,
Bucureşti—R.P.R.
Comanda nr. 2082.